
LA FRONTERA EN LA NARRATIVA
DE GABRIEL TRUJILLO MUÑOZ
Anaïs Fabriol

Anaïs Fabriol

La frontera en la narrativa de Gabriel Trujillo Muñoz

Crunch!

Anaïs I. Fabriol Nació en 1982 en Ensenadas, B.C., de padres franceses. Crece entre Baja California y Francia y realiza estudios literarios y cinematográficos: Es maestra en literatura latinoamericana y titulada en escritura para guiones. Consiguió en 2002 una beca del Conservatorio Europeo de Escritura por su obra de teatro *Abattoir*. Prepara los guiones de una serie de comics cuya acción se sitúa en Baja California. Sus temas de investigación principales son el espacio, la frontera, la relación entre la narración textual y otros modos de expresión (música, imagen).

D. R. © 2004, Anaïs Fabriol
D. R. © 2005, Crunch! Editores
Arista 1443, Segunda Sección
21100 Mexicali, B.C.

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la portada, puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo de los editores.

Introducción

Baja California es quizá el Estado de México que más se define por sus fronteras. Es más: es la última frontera, o la frontera misma. Separado del resto de México por un desierto, península aislada por el mar del resto del territorio nacional, no se consideró como parte integrante en el sistema federal hasta 1952. Era un territorio, una zona de mestizajes, una semicolonia europea (poblada por rusos, franceses, ingleses, entre otros) pero ni una tierra de nadie ni un espacio mexicano castizo. Antes de 1952, la identidad bajacaliforniana es difícil de definir, aunque ya se erija en contra del "centro de la República", sintiéndose más cercana del vecino norteamericano —aunque no en todos los puntos.

Sin embargo, la literatura bajacaliforniana no esperará a que Baja California sea un estado libre y soberano, como ocurre en 1952 para aparecer. Desde los años cincuenta, se afirma. Pero es a través de la Generación de la Californidad (1959-1972) que se reivindicará el estado como el territorio especifico de una literatura, y por ende, legitimará a este mismo territorio como elemento del panorama nacional —un poco como el *western* en Norteamérica—. El límite se busca, pero no se encuentra.

Descubrir este límite será la tarea de la generación de escritores siguiente —que aparece entre el final de los años setenta y el principio de los ochenta. Su nombre ya es bastante significante: Generación de la Ruptura, y se considera que empezó con la novela *Todo lo de las Focas*, de Federico Campbell. Sin embargo, no es hasta mediados de los ochenta que la ruptura con la generación precedente será efectiva, y que se desarrollará la principal problemática de ese movimiento: la frontera. En vez de ser un elemento del decorado, o, en el mejor de los casos, el símbolo del antagonismo, se vuelve lo que define a los personajes, un eje dramático.

Con esta generación, la literatura va a conocer un impresionante auge en Baja California, con la creación de talleres en todas las principales ciudades, premios, casas editoriales (otras que los servicios estatales)... Esta narrativa se va a concentrar en los elementos más limitativos del espacio bajacaliforniano: la "barda" (o "muro", la frontera con Estados Unidos de América), el desierto, el mar. La Generación de la Ruptura es la del límite. Es la que va a definir al espacio bajacaliforniano no por su *hinterland*, sino por sus montañas, sus desiertos, sus espacios de no-vida. Si se inventase un catálogo de fronteras, se parecería bastante a Baja California.

Ahora bien, ¿si Baja California es el estado del último límite, será posible dar una definición exacta del concepto de frontera? En términos de geografía, la frontera es la línea que separa a dos superficies diferentes, ya

sean entidades políticas, físicas o económicas. Siendo una clasificación establecida por los hombres, es arbitraria, dependiente de un sistema de representación dado.

Obviamente, la frontera de Baja California corresponde a esa descripción, por lo menos en la realidad. Pero lo interesante es que fuera del muro erecto como símbolo de la separación, existe un Estado que no es más que una colección de todos los tipos de fronteras posibles: ficticias, físicas, morales, sociales y económicas. Era imposible que la literatura bajacaliforniana, tras la reivindicación de un territorio discontinuo (la Bajacalifornidad), no se interese totalmente, sino en parte, la frontera como elemento primordial de su escritura. De hecho, la Generación de la Ruptura no hizo más que dar diversas visiones de un mundo que no es otra cosa que la repetición del límite.

Conviene ahora comentar el porqué de la aparición de este movimiento literario. Son diversas rupturas (si así se puede formular): con los del "Centro", la literatura oficial que viene de México D.F. y que pretende tener una visión del norte. Una visión que consideran como caricaturesca, ridícula, inverosímil. La otra está con los chicanos: aunque se comuniquen con ellos, no dejan de denunciar una concepción que les parece idealizada, demasiado lírica. Al fin y al cabo, la Generación de la Ruptura es una reivindicación de la Frontera como propiedad literaria de los mismos fronterizos.

Es curioso de ver que la Generación de la Ruptura es también la que acaba con el realismo de la Bajacalifornialidad. La narrativa estructurada explota, de la novela se sale hasta géneros menores (como tendremos la ocasión de estudiarlo con Trujillo Muñoz).

A primera vista es, sin embargo difícil establecer cúal es el denominador común esos autores, ya que no existe ni manifiesto ni obra matriz de este movimiento. Es obvio que para ellos la ruptura primero existe en el sentido formal ya que desde un principio se alejan los autores de las viejas formas novelescas, y que la narrativa llega a entremezclarse con el verso y el teatro, quizá para recrear el caos inicial. Otro punto que los reúne, casi obvio: ya no es el territorio bajacaliforniano el que les interesa, como ese *hinterland* reacciona con la cercanía de la frontera. Es interesante notar que casi todos estos autores provienen de las ciudades fronterizas de Baja California: Tijuana y Mexicali. Por lo cual, su espacio vital es –y en algunos casos, siempre fue- la frontera y sus evoluciones. Por eso reivindican su derecho a hablar de ella, pensando que son más legítimos que los autores del centro de la República. Con cierta ironía, Trujillo Muñoz comentará unos años después:

> En la primera mitad de los años ochenta, diversas instituciones del Distrito Federal descubren que Baja California es frontera. Y lo mejor: que da buenos dividendos hablar, desde la zona rosa o desde algún café de Coyoacán, de la cultura fronteriza. En 1981 se llevó a cabo el primer encuentro de literatura fronteriza en Tijuana. De los casi cincuenta participantes, ni el 20% eran oriundos o residentes de la frontera norte de México. La reacción contra tales imposiciones y distorsiones llevó a que los pro-

pios escritores fronterizos buscaran explicar lo que la frontera significaba en términos tanto sociales como existenciales. Allí aparece, de nuevo, la literatura. Una nueva literatura. La Californidad revisada y puesta al día.[1]

Es curioso notar que la mayoría de ellos, aunque estime que la "gente de fuera" no tiene la capacidad para introducir la frontera en sus ficciones, tampoco se sirva de la realidad exacta de la frontera que observa todos los días, sino de unas imágenes trastornadas, simbolistas, a veces irónicas.

Vale ahora la pena detenernos un momento en sus principales integrantes. La mayoría de ellos escribe tanto prosa como verso, y en gran parte se basan sobre hechos reales, pero con cierta distorsión. No se trata de relatar cómo evoluciona la frontera, sino de hablar de las diferentes imágenes que puede suscitar.

Gabriel Trujillo Muñoz (nacido en Mexicali en 1958) es a la vez un caso aparte en la literatura bajacaliforniana y un buen ejemplo de la evolución literaria de la Generación de la Ruptura. En los años ochenta, mientras todavía se define el nuevo estilo fronterizo, se dedica al ensayo y a la poesía. Es solamente a partir de 1991 que publica sus primeros cuentos: uno de ciencia ficción, *La Zona Libre*, y otro policiaco, *Lucky Strike*. Es el primero en introducir lo que comunmente se considera como la literatura de género (o los géneros menores) en Baja California.

Sin abandonar al ensayo y a la poesía, Trujillo Muñoz va a desarrollar una narrativa consecuente en la década de los noventa. Narrativa que únicamente se va a dedicar a estos géneros menores. Lo que permite la aparición de una frontera irreal, simbolizada, recreada, que no prescinde sin embargo de palabras e imágenes meramente bajacalifornianas. Utilizar estos géneros le da una estructura ya predefinida; lo que no existía en los cuentos de los otros autores de la Generación de la Ruptura; además, esta estructura le permite introducir formas más largas. Es interesante ver que al principio de la Generación de la Ruptura existe una predilección por las formas muy cortas. Con Trujillo Muñoz, aparecen novelas más complejas.

Usar de un género menor como el policiaco permite entre otros a Trujillo Muñoz gozar de una dramaturgia ya clara, explícita, que además ilustra su proceso narrativo favorito: la persecución.

Esta explicación puede parecer limitada, sobre todo para un autor que critica la visión caricaturesca e irrealista que tienen de la frontera unos autores "del Centro" como Carlos Fuentes u Octavio Paz, entre otros. El policiaco, y, sobre todo, la ciencia ficción, son formas que permiten criticar caricaturizando, sin valerse de un realismo fronterizo. Existe entonces esta paradoja: Trujillo Muñoz pretende reaccionar contra la literatura centralista poco realista pero tampoco escribe novelas realistas con personajes anclados en un presente violento. Con metáforas, topónimos, entremezclando el espacio y el tiempo, alude al presente bajacali-

forniano sin realmente nombrarlo. Se puede inclusive hablar de meta novela policiaca y de meta novela de ciencia ficción.

Sin embargo, utilizar estos géneros muy estructurados también le permite diseñar toda la violencia del mundo fronterizo sin tener que dar explicaciones políticas exactas, enaltecer la figura del migrante, caricaturizar a sus propios compatriotas fronterizos. Esto puede ser visto como una facilidad. Sin embargo, funciona.

Una última respuesta es obviamente que la literatura bajacaliforniana –si es que existe realmente una original- siempre se ha nutrido de las otras literaturas, como si llegase demasiado tarde para inventar un género que no sea híbrido. Cada uno de los autores ya citados hace de los géneros algo díficil de definir, pero Trujillo Muñoz es tal vez el más problematico. Si al principio sus novelas y cuentos son ciencia ficción pura o policiaco castizo, asistimos poco a poco a una hibridación entre estos géneros y otros, como la ficción histórica y el *heroic fantasy*. Tal vez no tengamos suficiente respaldo para establecer cuál va a ser el destino final de la Generación de la Ruptura (que ya tiene más de veinte años, pero que sigue todavía evolucionando), pero es interesante notar que en la mayoría de los casos existe una lenta deconstrucción de los sistemas narrativos, como si las fronteras literarias estuviesen desapareciendo.

Temáticamente –si no consideramos a estas divergencias de géneros- Trujillo Muñoz está muy cerca del resto de los demás elementos de la Generación de la Ruptura. El denominador común, como ya dijimos, es la frontera, pero cierta frontera: los autores bajacalifornianos bien saben que la frontera es de cemento y no de cristal. No queda prohibida cierta poesía, como ya lo notamos, pero la frontera es más que un elemento que se ha de cruzar para ellos: es lo de todos los días. Poesía pero no mitificación: el mundo existe detrás y delante.

Sin embargo, estas visiones no quieren decir que no haya fascinación, ni alucinación frente a este símbolo que ya nadie quiere justificar. Lo que reprochan a los chilangos y a los chicanos (¿con razón o sin ella?) es tener una imagen monolítica, o negra o idealista, del más allá fronterizo. Tal vez así la Generación de la Ruptura defina la necesidad y la importancia de una literatura meramente bajacaliforniana: a través de la voluntad de expresar una imagen propia del mundo fronterizo, en rechazo completo con otras visiones, que tampoco son realmente criticables.

De hecho, es interesante notar que la literatura bajacaliforniana siempre se definió en reacción de otras literaturas exteriores, de otros mundos. Estamos obviamente en un cruce entre la cultura latinoamericana y la anglosajona, pero, en vez de reivindicarse como mezcla de estos mundos, Baja California (y su literatura) pretende tener su propio mundo y sus propias letras. Curioso ejemplo de hibridación total.

La narrativa de Trujillo Muñoz es emblemática de aquella paradoja. Decidió escribir para expresar una "imagen más de vida cotidiana que de nota roja, no la visión de los que venían a la frontera para reportearla en sus conflictos y desastres, como si sólo eso fuera vivir en la frontera"[2].

Sin embargo, entremezclándose con estructuras anglosajonas todavía están figuras muy mexicanas, fantasmas de un mundo mesoamericano que nunca existió en un Estado que siempre quiso declararse a la vez parte de México y fuera de él.

Esa paradoja es la que se expresa en su narrativa, sobre todo en la de ciencia ficción. Desde *La Zona Libre* (1991) hasta *Orescu* (2000), Trujillo Muñoz ha tratado de demostrar la omnipresencia del límite en las mentes, en las acciones de los personajes, definiéndola como la columna vertebral de sus vidas. Será interesante basarnos en esos textos, pero también en ejemplos y situaciones sacados de obras intermedias: *Laberinto* (1995); *Tijuana City Blues* (1999); *Espantapájaros* (1999). Todas, aparte de *Tijuana City Blues* (cuentos policiacos), son novelas de ciencia ficción, y tienen como tema principal la relación a una frontera simbolizada, reducida a sus aspectos más esenciales.

El denominador común entre los textos elegidos es obviamente la frontera. Sin embargo, al analizarlos, entendemos que para Trujillo Muñoz no solamente existe una frontera, sino varias, y que no le interesa tanto el límite, sino la influencia que tiene sobre el espacio diegético. El límite no es solamente un muro: es una multitud de visiones, de ideas. No hay una imagen del límite, sino varias. Es lo que analizaremos en un primer punto.

Sin embargo, tampoco Trujillo Muñoz considera la frontera como la ruptura absoluta. Es a la vez lo que irrumpe en la continuidad territorial, pero también el mediador entre dos espacios vitales. La frontera es lo que fomenta una ósmosis entre los dos mundos que separa: puede ser un lugar de vida, un mundo cotidiano, extraño pero violento. Este mundo osmótico será él de nuestro segundo punto.

Pero, al analizar esa ósmosis, notamos en los textos un cuestionamiento acerca de la existencia de la frontera: ¿Por qué está ahí? ¿Cúal es su papel? ¿Será legítima? ¿Por qué tendrá tanta incidencia en el mundo? Descubrir qué significa y a qué sirve (o lo que no significa) el objeto frontera en la narrativa de Trujillo Muñoz será nuestro tercer y último punto.

I. Imágenes del límite

La frontera, elemento indispensable de la literatura bajacaliforniana, es sin duda alguna la expresión misma del límite. Es más que un tópico o la transposición literaria de unos elementos geográficos: define lo que interrumpe la continuidad territorial. Es a la vez interior (perímetro) y exterior (símbolo del otro). Sin embargo, lo que fascina más a los autores es la frontera en sí misma, y sobre todo su influencia física e intelectual.

Si en la precedente generación, la de la Californidad (1960-1970) se consideraba la frontera como algo permeable, detrás del cual se prolongaba algo del espíritu nacional, la Generación de la Ruptura (1980 hasta nuestros días) —a la cual pertenece Trujillo Muñoz va a hacer de lo que allá comúnmente se llama "barda" o "muro" el reflejo de las múltiples frustraciones de los mexicanos. Y como buen espejo, al reflejar, ciega lo que se esconde detrás y trastorna la realidad.

Es interesante notar que este espejo no refleja una sola imagen, sino varias. Si la visión objetiva del "muro" ha aparecido con realismo en ciertos ensayos, la mayoría de los cuentos, novelas y obras de teatro escritos desde el final de los años ochenta no hablan de un muro verdadero, sino de muchos muros imaginarios.

Y estos elementos imaginarios tienen cada uno su significado. Sin embargo, expresan tres aspectos primordiales: la violencia, la ilusión y la inmovilidad.

La violencia es evidente. El muro no se ha edificado en un clima pacífico. Es como todas las murallas de la historia de la humanidad: se manifiestan en periodos turbios, para impresionar al que se encuentra del otro lado y que es visto, obviamente, como enemigo. Es la materialización de una tensión, pero sobre todo es una amenaza latente.

La ilusión viene del espejismo que fomenta aquel límite. Es el señuelo donde mueren las utopías. Puede ser comparada a una fe cegada por la fuerte influencia que tiene el límite sobre la vida de seres frustrados. La "barda" impide ver lo que hay del otro lado, por lo cual fomenta ilusiones sin porvenir, y justifica al deseo de atravesarla.

La frontera, una vez que existe, es tal vez el elemento más inmóvil que puede existir en una obra literaria bajacaliforniana. Y no deja de aparecer en la literatura de Baja California. Es interesante como este límite, que no se mueve, es el que hace prisioneros a los personajes, el que los revela y el que finalmente los destruye.

Es interesante situar a Trujillo Muñoz (nacido en 1958) dentro de la misma Generación de la Ruptura. Tal vez porque será el único en utilizar otras formas de narrativa que el clásico cuento bajacaliforniano, y sobre todo, a lo que podemos llamar géneros menores: la novela policiaca y la

ciencia ficción. Lo notable es que estos tres papeles desempeñados por la frontera aparecen de manera obvia, pero más difusa, menos subrayada que en otras partes: no son la base misma de la dramaturgia. Tal vez así el autor pierde cierta fuerza, la de la denunciación de una situación geopolítica tensa. Lo que si es original de su parte es la creación de lugares imaginarios, que siempre recrean la frontera, y que simbolizan los tres aspectos de la ilusión. Fronteras creadas para justificar problemáticas fronterizas, en contextos de ciencia ficción, o en una realidad hecha inverosímil. Fronteras de laboratorio.

Esta materialización de la frontera es uno de los principales aspectos de su creación. Sin embargo, ¿cómo hace para mostrar que la frontera es lo que crea visiones? ¿Cómo Trujillo Muñoz ilustra estos tres papeles de la frontera? ¿Cómo representa el mundo fronterizo?

a) La amenaza

Crosthwaite (nacido en 1961) consideraba que el muro fronterizo era lo que protegía a México (y sobre todo a Baja California) de la influencia "nefasta" de los Estados Unidos. Sin embargo, vimos que la principal función de la frontera era manifestar una tensión, y, por ende, una amenaza. Amenaza ideológica, amenaza comercial, amenaza de muerte: la "barda" reitera con su presencia a la maldad de otro ausente, belicoso. Es un miedo inducido, aludido, declaradamente ideológico.

Esta amenaza es claramente bilateral: tanto los norteamericanos como los mexicanos se sienten amenazados por el vecino. Los primeros por el miedo de la migración descarada, los otros por el miedo del imperialismo (¿pero cómo definir claramente al imperialismo en Baja California?). Si unos abordan el problema directamente en sus cuentos, en cambio, Trujillo Muñoz utiliza otros métodos para analizar esta "línea del miedo", materialización de la historia violenta entre los dos países.

1. La amenaza de la desobediencia

Tal vez el ejemplo más característico de la frontera cómo amenaza sea *La Zona Libre* (1991). En este relato futurista, de hecho, sólo se habla de esto: de una frontera que comunica con la nada. Es tal vez interesante resumir brevemente los principales aspectos de este cuento, polifónico, basado en una mezcla de referencias a un sistema político ya desaparecido (el nazismo) y un extraño indeterminismo en cuanto al lugar, a la época (sólo sabemos que estamos en un futuro lejano, posterior a una tercera guerra mundial). Estamos en un país gobernado por un dictador, en guerra perpetua contra un enemigo jamás nombrado. Sabemos que este país linda con un cementerio nuclear, la famosa "zona libre". La dramaturgia del relato se basa sencillamente en la huida de dos ancianos rebeldes, Aralda y Darev, perseguidos por la pandilla de Garek (curiosa reinterpretación de las Juventudes Hitlerianas), entrecortada por evocaciones de la propaganda sonora (radio), visual (anuncios "hologramas") y literaria (la prensa, sus biografías) del Líder. Esta propaganda, además

de enaltecer a un poder totalmente dictatorial, atemoriza al pueblo con el mito de la Zona Libre, donde desaparecen los "espías". Existe un misterio sobre esta zona. Nadie sabe si es parte de la propaganda o si realmente es un peligro. Pero claramente es percibida como una amenaza; es dónde el dictador ya no tiene ningún poder. Y, obviamente, Garek persigue a Aralda y Darev hasta la Zona Libre. Ahí los abandona, pensando que van hacia una muerte segura. Aralda y Darev entran a la Zona Libre, mientras que el cuento acaba con la rebelión de unos Guardias Imperiales (que no hemos visto antes) y la ejecución del psicólogo imperial: la Zona Libre salió de sus límites y está invadiendo a todo el país. La última tentativa del Dictador para contener la hemorragia es casi patética:

> *Aviso urgente a la población*: A partir de este día el tema de la zona libre queda inscrito en la categoría del tabú político. Cualquier mención a éste será sancionada con la pena de muerte.[3]

Resumido de esta manera, el cuento parece un poco confuso. El único personaje que tiene metas fijas —o más bien una sola: matar a los rebeldes que encuentra— es Garek. Los ancianos van hasta la zona libre, pero no lo sabremos hasta mucho tiempo después, y tampoco se precisará por qué ahora, después de cincuenta años de espera, decidieron abandonar al país. Muy pocas veces entramos en los pensamientos de los personajes (menos los de Garek, y, escasas veces, en los de Aralda y Darev); se dibuja el mundo del cuento a través de la propaganda y de los diálogos entre el pueblo del país, completamente bajo la influencia del tirano. Las relaciones humanas se resumen en dos palabras: propaganda y delación, ambas enaltecidas por la radio de Estado:

> LOCUTORA: Vigila a tus vecinos: bien pueden ser espías. Cualquier informe es bienvenido al vídeo teléfono 5523487966, con dos mil líneas disponibles. No dudes en llamarnos: el futuro del imperio está en tus manos.[4]

Casi todo parece exterior, deshumanizado, con razón en un momento Darev dirá "no son gente humana". El pensamiento está bajo control —como en toda buena dictadura; las formas de expresión privilegiadas son los medios de comunicación, bajo influencia del Estado. Desde los libros de texto que enseñan a los niños como "reconocer y capturar espías", hasta los anuncios publicitarios en la radio, todo demuestra —de manera a la vez humorística y tremendista— la alienación de los habitantes de aquel país:

> Anuncios en una tienda de autoservicio:
> - Aproveche, único día: Alimentos cancerígenos a mitad de precio.
> - El libro del año: *Nuestro Líder: una biografía ejemplar*. Más de 200 millones de ejemplares vendidos en menos de un año.
> - Bonos de guerra. Cómprelos y ayude a ganar batallas.
> - Su tarjeta de racionamiento es siempre bienvenida.[5]

Esta construcción es útil para crear el ambiente de la novela, sin embargo, debilita a la intensidad dramatúrgica y a una definición más fuerte, más dramática, de los personajes.

Pero parece no ser lo que motiva al autor: lo más interesante es como hace de la amenaza fronteriza (con una frontera que es la muerte misma) algo que altera nítidamente a la vida cotidiana. La gente tan sólo se interesa en las hazañas del Líder, en su avance en un lugar fantasmático, porque este progreso hace más lejanas las fronteras (y sus amenazas). Vive temiendo que el país se estreche. La única vía de salida para sus angustias es la obediencia al Líder. Pero, además de estas fronteras con el enemigo que jamás se nombrará, existe una más terrible: la zona de Desastre, que oculta a la Zona Libre. La llamada zona de desastre, presenta los vestigios de un pasado que claramente el poder no quiere evocar. Y esta frontera es la que da más miedo. Porque amenaza más directamente a los ciudadanos sumisos, a su espacio regido por un poder sacado de *Mein Kampf*.

No sabemos si esta zona existe tal como la describen o si es una mentira, pero se evalúa el poder que tiene sobre el pueblo: hasta los guardias más crueles no se atreven a acercarse. Los rebeldes son los únicos que tienen otra visión, menos negativa; pero errónea como lo veremos después.

Esta amenaza no solamente está simbolizada por la propaganda que ritma el relato. Obviamente, los personajes no son otra cosa que arquetipos (si exceptuamos tal vez el hecho de que los rebeldes son viejos, y los guardias, jóvenes). Pero precisamente el espacio en el cual se desarrolla la historia no lo es.

Obviamente, no se puede decir que *La Zona Libre* sea un cuento realista; o que relate el futuro de algún país de América: hasta el mismo Trujillo[6] se defiende de ello. Pero el espacio que describe es diferente de lo que pudiera ser cualquier barrio de Baja California[7] (o inclusive, de California), para llegar a algo que se parece a una ciudad alemana de la postguerra —la zona de desastre— y acabar en un cráter vacío de toda vida humana; como si el autor quisiese confirmar la propaganda: si salimos de los límites del Imperio, sólo existe la amenaza de la muerte, del vacío. La libertad es luctuosa. Para vivir felices y mucho tiempo, vivamos enjaulados.

Podemos enunciar esto de manera más sintética: si consideramos el mensaje de *La Zona Libre* respecto a la amenaza del límite, sentimos que es considerada como un arma del gobierno. Un arma para mantener al pueblo bajo el miedo. La Zona Libre es el coco del Líder: con ello mantiene a la gente en un espacio dado, el que está bajo su poder. Sólo los rebeldes, que no reconocen a su autoridad, se atreven a cruzarla. La frontera sirve de muro de cárcel; la amenaza es más interior que exterior (si alguien ha logrado huir, es obvio que no va a regresar).

2. La Amenaza del Otro

Si *La Zona Libre* es, en muchos aspectos, el cuento más interesante de Trujillo Muñoz (aunque algo incompleto y oscuro en ciertos puntos, como hemos visto) es también porque por primera vez se considera a la problemática fronteriza desde un *hinterland*, y no desde un límite: ¿que es un país que rechaza lo exterior? ¿La autarquía —que es el miedo mismo a la amenaza exterior, simbolizada por el muro— no es un rechazo de otros *modus vivendi*, de otras opiniones? De manera menos impactante, volverá a plantear estas preguntas en la trilogía de *Orescu* (1998-2000).

Orescu es bastante difícil de clasificar. Si "novela fronteriza" fuese un género, sin duda alguna le pertenecería, mas al no existir semejante categoría (por lo menos, en las antologías de referencia), nos vemos obligados considerarlo una mezcla entre ciencia ficción y *heroic fantasy* (en el sentido de relatos mágicos semi medievales, parecidos a cuentos de hadas para adultos), ya que se entremezclan elementos futuristas (las naves espaciales, el Dios manipulador que no es más que un científico loco) y otros que se podrían considerar como aparentemente medievales (los reinos, las cabalgatas, las brujas). Sin ser despectivos, sería conveniente ver *Orescu* como un intento híbrido entre esos dos géneros menores, que tienen por denominador común lo fantástico.

El relato, que se divide en tres novelas breves (*La Voz, La Sangre, La Luz)* narra de manera polifónica la guerra que opone dos naciones de Thundra: Lobeznia y Rusoka. La frontera justifica la historia misma: fue edificada al principio de la "humanidad" por un "dios" hermafrodita y serpiente, Narupa, (¿referencia a la serpiente bíblica? ¿A Quetzalcóatl?). Esta frontera es el argumento de los tres tomos, y claramente es vista como una amenaza por lo menos en los dos primeros.

Las preguntas que aparecieron en *La Zona Libre* siguen existiendo, pero aquí el que vive del otro lado de la frontera existe, tiene una cara, un nombre. Se representan ambos lados, como en *La Zona Libre*, pero no comparten el mismo espacio geográfico. Tal vez el hecho de que no comparten al mismo territorio es lo que hace *Orescu* mucho menos arquetípica (y maniquea) que *La Zona Libre*. Pero la amenaza sigue igual, sólo que ahora es vista de ambos lados.

Si la frontera es un espejo, refleja las visiones que los personajes tienen del límite. En *Orescu* existen estos espejismos. Si en la *Zona Libre* el rumor y la propaganda expresaban una visión falsa sin que casi nunca entremos en el pensamiento de los personajes, en *Orescu* tenemos multiplicidad de opiniones, de ambos bandos. Todas remiten a este miedo de un otro bárbaro, sádico y cruel, basado en los rumores: la frontera como la sensación de una amenaza monomaniaca. Bien podemos considerar que es la frontera la que define al otro, y, más interesante, la que lo esconde.

Esta ceguera es la que alimenta la hoguera de la guerra. Por lo menos en *La Voz* (primer tomo), casi nunca se cruzarán los dos bandos; por lo menos en su vida mortal. Topan con cadáveres de sus enemigos en este-

pas glaciares. Encuentran señas de la existencia del enemigo cerca de lo que sirve de frontera, las Colinas de Agukirt, pero casi nunca lo ven. Es una guerra latente, eterna, que se desarrolla de ambos lados del muro. La amenaza se simboliza por desechos que encuentran, por despojos humanos, por señas dejadas por el enemigo, por la frontera misma:

> Las colinas de Agukirt rodeaban la frontera. [Ahí] crecían, en caos total, plantas y animales de todas especies, y donde se refugiaba [...] gente arisca.[8]

El enemigo puede cruzar a la frontera, compartir el mismo territorio, pero nunca se ve: parece que el muro no puede nada contra él, sino hacerlo invisible. Esta invisibilidad hace crecer las sospechas; crecer la fuerza de la amenaza, mas nunca existirá ningún combate franco y violento entre los dos bandos antes de la primera gran batalla del tomo II (*La Sangre)*. El otro es un rumor, unos olores (acercándose a Lobeznia, un rusoka dirá: "ya huele a lobo. A demonios en la hoguera") o señas, como lo veremos en el pasaje siguiente:

> Entre las rocas cubiertas de nieve se veía un hilo de humo que ascendía en medio de la desolación del páramo.
> - Buena vista, Teraj. Donde hay humo hay gente [...].
> - ¡O un fantasma cebando una trampa para incautos![9]

Y, obviamente, la sensación pasa por otro sentido que la vista; la violencia es latente pero no visible. Infiltra sin embargo a la vida profunda del país: para deshacerse del rey de Rusoka, los Lobeznios emplearán el arma menos visible, más cobarde: el veneno.

La frontera es entonces más que un símbolo: es la marca del otro-enemigo, que no puede ser visto, experimentado físicamente. ¿Y por qué?

Contrariamente a *La Zona Libre*, en *Orescu* el autor da nombres a los que viven en el "otro lado" (para utilizar un termino meramente bajacaliforniano), los que representan una amenaza. Pero como cada país es el "otro lado" del otro, y que cada uno es una amenaza para el otro, tenemos dos "otros lados". De manera casi sistemática, los personajes llevan su nombre cuando están en su territorio. Es su nombre lo que los define como seres físicos, con las propiedades de su pueblo. Pero fuera de los límites, cuando se han vuelto enemigos invisibles (estamos entonces del lado del otro grupo), son seres sin nombre. Son enemigos, por lo cual han perdido su individualidad.

Entonces, ¿el hecho de considerar la frontera como una amenaza sería lo que crea vida en un territorio fronterizo? ¿Fomentará la frontera conflictos, o tan sólo será la reveladora de una tensión mucho más remota, que viene desde el centro de los países?

3. ¿Amenazas sensibles o virtuales?

Estas cuestiones geopolíticas aparecen de manera omnipresente en las dos obras precitadas. Lo que se deduce sin duda alguna es que describen un círculo vicioso. Más amenazante será la presencia de la frontera, más terrible será la tensión entre los pueblos, más invisible será el enemigo, y más amenazante será la frontera. El otro, escondido detrás de los grises muros, es tan sólo un fantasma más; todo el principio de *Orescu* está basado sobre ello. No es una guerra de ejércitos, sino una guerra de rumores, de fantasmas, de muertos en lugares remotos, y sobre todo, de neblina.

Porque todas estas amenazas son ciegas. La visión es el sentido más debilitado, sea en *Orescu,* sea en *La Zona Libre*, sea en el *Laberinto* (1994, novela de la cual hablaremos de manera más precisa más adelante): la Zona Libre desaparece bajo la neblina, Thundra sufre un clima siempre invernal y nublado, y la luz es escasa en el Laberinto, que es, como veremos, la frontera total. La visión del límite no es directa como en otros autores; pasa por diversos prismas. Tal vez es lo que justifica la imprecisión de las descripciones, lo borroso que es el mundo que rodea a la frontera. Para esto están la propaganda, los rumores, los sueños. La multiplicidad de las visiones en la misma amenaza no viene de un sentimiento empírico. Para Trujillo, sale de oídas, de lo que se trasmitió entre gente cegada por los prejuicios. No se conoce al mundo fronterizo (¿la Zona Libre?) antes de internarse en él.

Y aún así, uno no está seguro de encontrarse con el otro amenazante, el Enemigo. Se presenta más como un concepto huidizo en las otras tierras. El cruzar la frontera lo hace simbólicamente invisible. La frontera es lo que lo hace extranjero, y tal vez, por ende, *fish out of water*. Para evitar esta pérdida de identidad (lo que se llamará en el *Laberinto* "derridación")[10], hay que temer al "muro", a la frontera, y quedarse en su lugar: así proceden los dictadores futuristas de las obras que hemos citado. ¿Pero, fuera de estas visiones *mainstream,* qué se proyecta en la frontera? Y he aquí el otro papel de la frontera: el del espejismo utópico, de los sueños, del ideal de un más allá múltiple.

b) Fascinación: ilusiones y utopías en el país de los espejismos

Veamos ahora como el segundo "papel" de la frontera, aparece en la obra de Trujillo Muñoz. Vimos que la amenaza la creaban los poderes (casi siempre autoritarios) para contener a los personajes en un espacio dado, bajo cierto poder. Sería demasiado sencillo pensar que los que fundan ilusiones acerca del más allá fronterizo quieren huir de una dictadura, de un sistema de pensamiento autoritario. Pero, como hemos claramente visto en el capítulo precedente, no es un combate de hechos, mas sí de ideas y rumores. La verdad absoluta no existe en los textos de Trujillo Muñoz, no la posee ningún narrador predilecto, (por esto tal vez está la pluralidad de los textos, polifonía *a posteriori*), es solamente el "collage" de impresiones: de visiones del límite, como ya vimos, entremezcladas

entre sí. Eso obviamente refuerza la idea de irrealidad, y por qué no, de falta de unidad interna. En *Orescu*, son más de cinco cronistas, además de los narradores.

Si nos interesamos en los personajes que quieren salirse del espacio delimitado por la frontera, en la obra de Trujillo Muñoz, nos encontramos con dos tipos muy particulares: los utopistas y los traidores. De los segundos hablaremos más adelante; los otros son los que representan mejor el prisma deformado de la creencia inocente, tal vez absurda.

Aunque no excluye cierta ironía, Trujillo Muñoz es mucho menos cínico en este punto que otros autores como Salcedo o Crosthwaite. Casi nunca da motivos materiales o ideológicos que puedan ser criticados para motivar a sus personajes, lo que tal vez los hace más borrosos —ya lo hemos comentado. Sin embargo, eso permite que sean los mensajeros de otra visión del muro: la frontera como salvación.

No les conmueve todavía lo que está detrás: es el reflejo que les brinda importancia. Por inocencia, utopía o creencias, no experimentan la amenaza: es como si se encontrasen frente a una opaca muralla hecha de espejos (¡y no de cristal!), la cual les daría exactamente las visiones de sus sueños. Son los últimos en creer en un mundo justo (*La Zona Libre)*, en la Virgen de Guadalupe (los migrantes de *Espantapájaros)* o en la continuidad del hombre en el Universo *(El Laberinto)*. Sus motivaciones son sencillas, desprovistas de preguntas profundamente metafísicas; creen en algo que no necesitan explicar, y que por ende el autor tampoco explica al lector. Esos personajes no van hacia el límite por decisión, sino por una voluntad casi divina e indiscutible, por lo menos superior a lo humano.

Mirar la frontera, desearla como "lo con cual los sueños están hechos" para tomar la frase bien conocida, puede ser visto como la búsqueda de diversos objetivos (todos utopistas a su manera): la libertad, el bienestar social, la verdad. Y, obviamente, como estamos en una literatura muy mexicana (aunque Trujillo Muñoz quisiera considerarse como aparte), los tres entremezclados con la muerte.

1. El fantasma de la libertad

El primer punto, el de la libertad, tan sólo se justifica en la ciencia ficción. Tal vez porque el autor se refiere directamente al sentido etimológico de "utopía": lo que no existe en ninguna parte. Asimismo no critica Trujillo Muñoz directamente al sistema político mexicano en su obra de ficción (sólo aparecen constataciones, hechos, pero no parece ser un tópico que le fascine). La utopía de libertad es la reacción a un sistema más autoritario, tal vez dictatorial hasta la caricatura.

La *Zona Libre*, con sus esvásticas y su Líder, representa a un nazismo post-nuclear algo maniqueo. En el *Laberinto*, los fascistas también parecen salir de un relato de la segunda guerra mundial. Con tamaños enemigos uno sí puede huir en pos de libertad, ¿pero por qué ir hasta esta re-

presentación del Mal absoluto para crear antagonistas a sus héroes rebeldes?

La explicación más sencilla será quizá la siguiente: la figura del nazi representa el Mal del siglo XX. No se puede soñar con un antagonista más poderoso, más deshumanizado, más cruel. Resume la totalidad del poder negativo, y, por ende, el total contrario de la utopía. El nazismo fue una pesadilla que se realizó. Generaciones de lectores del final del siglo XX han sido educados en la gesta funesta de sus despreciables hazañas.

Frente a ello, los personajes que buscan la libertad sólo pueden ser poco numerosos, y sobre todo, rebeldes a un sistema de pensamiento totalitario. Sin embargo, han sufrido este totalitarismo cultural durante toda su vida, y su anhelo de libertad se vuelve un espejismo, una ilusión reflejada por el muro. El muro simboliza a la huida hacia la libertad; sin embargo, no es la libertad.

En el ya citado *La Zona Libre*, aunque todos los otros, sumisos y asustados por el coco de la libertad, vean en la Zona Libre un infierno, Darev y Aralda imaginan "un deseo cumplido", un "mundo realmente humano", y que es la siguiente frase, sino una idealista esperanza de la ciudad utópica después de la prueba del pasaje:

> El rumor [...] sonaba cierto: más allá de la zona de desastre está el Abismo, un cráter cubierto de neblina dónde todos los hombres son libres, porque han luchado contra el imperio y lo han vencido.[11]

En la ilusión hay cierta religiosidad. Esta zona libre es tal vez la de la muerte (la falta de claridad del cuento nos impide escoger una versión exacta de los hechos: ¿han muerto Aralda y Darev cuando cruzan la cortina de neblina?), o la, de la libertad, como su nombre lo indica.

Y, realmente, no es lo que importa: lo interesante es lo que soñaron con este muro de neblina, lo que se les prometió. Así tal vez se demuestra que la libertad es sólo un fantasma, sobre todo en la zona de Desastre, es decir, lo que rodea a la frontera.

2. La figura fronteriza impuesta: el migrante

Sin embargo, con otra proyección, menos grandilocuente, más realista, la del bienestar, Trujillo introduce la gran figura de la cultura popular fronteriza y bajacaliforniana: el migrante. Si su búsqueda —la de la supervivencia, del futuro esclavo, puede parecer prosaica, por no decir, algo tremendista, Trujillo Muñoz sigue viéndolo como otro tipo de idealista, uno que todavía cree en lo oculto, arcaico, el México popular del Sur de la República. No es el migrante combativo estilo rancheras[12], como lo cantan por ejemplo grupos como los Tigres del Norte: un ser voluntario, prosaico, listo, no muy alejado del pícaro español del siglo XVI. Tampoco utiliza la figura de la víctima de los *coyotes*[13] tan apreciada por las crónicas de periódicos *chilangos*; busca un papel intermediario para el migrante, tal vez mostrando por fin su papel original: el de la transición.

Considerando la obra de Trujillo Muñoz, no aparecerá la sobre explotada —por lo menos en el ambiente cultural fronterizo— figura del migrante antes de *Espantapájaros* (1999). Aunque la acción principal de esta novela se base en otro movimiento: la persecución por el ejército norteamericano (encabezado por un tal Duloth) de criaturas aladas inteligentes, los gracos, nos detendremos en la figura del migrante mexicano que ahí se presenta.

La figura tiene un nombre: Armando Longoria; un origen: Jalisco; una meta: jardinero en Hollywood. Después de estos tres puntos lacónicos, no se precisará más del personaje, sino lo que está experimentando frente al límite.

Va hasta una vida mejor, que puede parecer algo prosaica, para no decir ridícula, con un norteamericano que seguramente lo va a explotar (pretexto irónico del primo que lo recluta: "necesitan un jardinero mexicano porque la casa es de estilo español.") Nunca se darán otras explicaciones de sus acciones que las de la fe pura. Reza antes de salir: "Virgencita, sálvame"[14].

Seguramente, el migrante es para Trujillo Muñoz un utopista porque relaciona esta búsqueda del bienestar tan prosaica, mucho menos romántica que la de la libertad, con estas fuerza ocultas y tutelares, las de otro México que Baja California. La frontera es para él un lugar donde se confirma la fe; *es* el lugar de la fe. Es la prueba divina. El politeísmo mexicano no se puede expresar salvo frente a la frontera: fue tal vez edificada por un dios tentador para poner a prueba la fuerza de sus criaturas. La figura del migrante se sale de la dimensión meramente física que tiene en la cultura popular, representada en *Espantapájaros* por el *coyote* Valdés: "somos *mexican power*. Dinamita azteca"[15].

La frontera es entonces para ellos más que su vida propia: es el lugar donde se va a comprobar si las ilusiones que formaron durante su vida tienen o no un sentido. La utopía fronteriza seguirá en ellos después de la tentativa de cruce si logran ver una señal de lo sagrado. Armando Longoria es el mejor ejemplo de ello. Su bienestar social existirá si encuentra durante la prueba una seña de la divinidad. No espera conscientemente este encuentro, más en los cortos momentos que preceden a la llegada a la frontera, sentimos que lo anhela.

3. La utopía suprema: la verdad

Buscar la ilusión de la verdad en la frontera es todavía otra actitud. Esta búsqueda puede parecer artificial a primera vista, sin embargo, aparece en diversas ocasiones en la obra de Trujillo Muñoz. Al contrario de las otras ilusiones, esa es la más pensada, la más activa, la más universal. Tener ilusiones libertarias o de bienestar es algo individual, personal. Pero tener la ilusión de encontrar la verdad en la frontera es parte del destino de todo un grupo humano, y/o de la humanidad. Y su desenlace es más trágico. No es solamente una vida que se pierde en el espejo de la frontera, son varias, o tal vez todas. En este caso, la frontera no es sola-

mente lo que esconde otro mundo, sino lo que crea falsas realidades en lo que encierra. Si la utopía no tiene sitio en un universo desacralizado, tampoco la verdad lo tiene. Sin embargo, sus avatares pueden encontrarse flotando en un lugar determinado.

Esta es la teoría que desarrolla Trujillo Muñoz en *Laberinto* (1994). En esta corta novela de ciencia ficción, el universo ha vuelto a la nada tras un periodo de crisis, excepto unos grupos humanos que sobreviven en una nave espacial. Sin embargo, descubren que algo amenaza hasta al universo, un vestigio del periodo de crisis: un laberinto semi virtual. La frontera que esconde la verdad y el porqué de toda esta destrucción: el pasado. La heroína de la novela, la comandante Dax[16], decide internarse en el laberinto para establecer lo que pasó exactamente. Adentro, no solamente perderá su identidad (se vuelve involuntaria —y físicamente- una copia de la Ingrid Bergman de *Casablanca*) sino que será confrontada a imágenes diferentes del pasado de la humanidad, confundiendo películas del siglo XX con la realidad.

El Laberinto, obviamente está descrito como la frontera total. Ya no es lo que delimita un espacio, sino que todo el espacio es frontera. Por eso adentro se multiplica el poder evocativo de la frontera y sus ilusiones. Y realmente se entremezcla lo falso con lo verdadero: lo único visible son las imágenes de archivo, películas y otras grabaciones que se proyectan sobre los muros de esta frontera ejemplar. El tiempo es el de lo grabado, del pasado conservado por métodos que se desconocen. La verdad sobre el pasado se esconde en medio de los minotauros de la eternidad y de la ficción.

Adentro no existe la verdad: sólo existe *la ilusión de verdad*. Esto se materializa a través de personajes sacados de la historia de la ficción que, claramente Dax no diferencia de los verdaderos. Aquí el autor juega con la propia cultura del lector: ¿hasta dónde la ficción no es parte de la realidad de una época? ¿En el laberinto, el espejismo de la verdad, el que nos preocupa, no es más potente y más interesante que la verdad (la humanidad que va desapareciendo poco a poco en sus sueños, rehusando a la frontera porque rehusa todas las formas geométricas)? Dax entra en el laberinto porque sabe que sólo la verdad salvará a lo que queda de la humanidad. Su búsqueda de la libertad parte de una ilusión y la lleva a otra.

El laberinto representa la complejidad de una frontera absoluta. Es otra vez la frontera de laboratorio, la frontera creada con un deseo de ver lo que queda cuando desapareció hasta lo que contenían los muros. Quisieran ocultar la verdad, pero sólo queda su influencia. Los nazis que surgen son nazis de opereta, dignos de los de películas de los años cuarenta (si no son los de *Casablanca)*. Es como si la ilusión de verdad fuese forzosamente entremezclada con la mentira; y es la frontera la que hace la mezcla. Se plantea la cuestión del porvenir de las imágenes en un mundo-frontera. La frontera inmensa, simbolizada por las paredes del laberinto, se vuelve un espejismo vivo. Se busca el pasado real de la humani-

dad pero sólo se encuentra su ficción, sus sueños. La ilusión y el engaño son totales.

Es también interesante notar el paralelo con el cine, y sobre todo con *Casablanca* (Curtiz, 1941), de cuyo guión cita escenas enteras —que se proyectan en el Laberinto—. ¿Y qué es *Casablanca* sino otro laberinto histórico y ficcional? Pensemos en el prólogo de aquella película:

> With the coming of the Second World War, men in Europe looked hopefully —or desperately— to America and its freedoms. […] But they had to reach Lisbon […] then they crossed Africa and came to Casablanca. But if they hadn't money, relationships or luck, they cannot have the visa that allowed them to go to Lisbon. And from Lisbon to the New World! But much of them were stuck in Casablanca, and waited, and waited, and waited...[17]

La elección de *Casablanca* por Trujillo Muñoz como película emblemática del Laberinto no es inocente. Por dos razones, que a nuestro parecer están vinculadas con la búsqueda de la verdad por Dax. La primera es la más obvia: *Casablanca* es tal vez la mejor ilusión de realidad que se haya rodado en la historia del cine, y con razón se puede confundir con una cinta de archivo. Aquí no hablamos por cierto en términos dramatúrgicos ni estéticos, menos históricos, sino evaluando el reflejo de las angustias de la América no intervencionista de 1941. Con su trama de película de aventuras, retrata a un fantasma, el de la historia que se está haciendo poco a poco (el guión fue acabado el último día de rodaje), el de una verdad siempre mutante, como la del Laberinto. Otra razón es la del marco: la *Casablanca* recreada en los estudios de Hollywood es un verdadero laberinto, en cuyas callejuelas se ocultan verdades tremendas y surge la mentira. Al fin y al cabo, el Laberinto es una proyección futurista de *Casablanca* —con el mismo final: una huida en avión—. Otras películas de ficción se proyectan en su seno, pero apenas se alude a ellas, jamás se citan sus títulos –como las cintas de archivo, como si la única imagen del siglo veinte que tenía que pasar a la posteridad, mentira y distorsión de la agitada historia contemporánea, fuese la de Ilsa Lund acercándose al piano de Sam y pidiéndole que toque otra vez su canción.

En estas tres formas de ilusión, notamos cuán engañoso es el muro. Es tal vez porque esconde otra ficción que fomenta el sueño, la utopía, la ilusión. Lo que si podemos deducir es que trastorna todo lo buscado, reflejando al anhelo de los personajes. Lo interesante sería un cuento que confronte estas múltiples visiones, porque las que ahí citamos son algo monolíticas. Fronteras de laboratorio. Fronteras que esconden. Y no "fronteras" con algún más allá. El más allá es el que ya existe en la imaginación de los personajes, en la proyección que nació en ellos del muro: imagen oída, creada, experimentada.

Un sueño... pero un sueño que precisamente tiene un revelador geográfico, aunque sea ficticio. Y la fascinación se vuelve atracción. Una atracción que mueve gente hacia la frontera gente desde los lugares más remotos. Toda ilusión implica un trayecto, un movimiento. No nace de

la nada: si el Laberinto (o cualquier otra frontera) es el que suscita estas visiones, también ayuda la distancia. De lejos, el muro puede todavía fomentar sueños. Estos desaparecen al llegar frente a él. Y es la que confronta a un cuerpo que avanza a una línea que siempre será la misma, eterna, inmóvil.

Y he aquí el tercer papel de la frontera.

b) El hoyo negro fronterizo

Para una lógica elemental, el concepto de frontera acarrea el de migración, y el de migración el de movimiento. Sin embargo, la frontera es un elemento inmóvil. A la vez genera movimiento e inmovilidad. Esta dicotomía es uno de los lugares comunes de la escritura fronteriza: la atracción ejercida por algo fijo, inmutable, tanto física como mentalmente. Son los otros los que van hacía ella. Y es también la última estación para muchos. Un lugar donde se estancan los sueños, el *terminus*. Curiosamente, en la mayoría de los casos, la frontera no es un lugar de pasaje sino una presa. El espacio se reduce, impide el movimiento. Los que fueron atraídos se quedaron atrapados.

Vimos en los precedentes párrafos personajes que se movían hasta el último punto antes de un más allá que ignoraban, o que huían de la tremenda realidad. O, al contrario, que no querían moverse, como si se encontrasen acerca de un abismo (lo que es, a veces, no solamente metafórico). Las causas de su desplazamiento ya fueron analizadas más arriba, vimos lo que les movía, lo que los atraía, que se revelaba ser finalmente tan sólo una ilusión. Sin embargo, es interesante ver como, una vez confrontado al imán, el personaje deja de moverse, y pierde todos los atributos que lo definían. Mientras un personaje se mueve, es un ser normal, rebelde, vivo. La frontera, este no movimiento, despoja al individuo de lo que es, porque lo paraliza, lo cristaliza, le impone una identidad que no es la suya.

Podemos asimilar esta idea a la del hoyo negro: todo lo que entra ahí se queda paralizado, y se conglomera con el resto de la materia que ha caído en la trampa. Sólo quedan imágenes, vestigios, átomos. Y no se sabe lo que existe detrás.

Son numerosos los personajes que lo perderán todo, hasta su propia apariencia al llegar debajo del muro. No se trata de cruzar, porque sería seguir el movimiento, sino de llegar a la extraña tierra de nadie que se vuelve frontera. La frontera no es entonces una simple línea, sino un purgatorio dónde se quedan todos los que quisieron llegar hasta ella.

Todos los personajes principales de las obras anteriormente citadas son ellos mismos mientras van rumbo a la frontera. Es interesante ver cómo Trujillo Muñoz define en sus obras (y es una constante) el movimiento (pero siempre hacia la frontera) como un acto de rebeldía suprema, de afirmación personal. Lo que no se connota directamente con personajes positivos. Todos caminan, hasta los malvados: aparecen entonces en todo el esplendor de su *conatus* de malvados.

1. El inmovilismo y la pérdida de identidad

Pero el encuentro de la frontera significa el final del movimiento, y, por ende, la evolución de las identidades libres en otras mucho más estereotipadas, hasta una mezcla con otros seres, dobles, sociedades ocultas. Como si al llegar ya no pudieran continuar siendo los de antes.

El inmovilismo ocasionado por la frontera aparece a través de diferentes formas, sobre todo expuestas en las evoluciones fisiológicas y mentales de los personajes, pero también a través de las nociones de la fijación del tiempo, del espacio, y del desorden.

Este fenómeno puede ser explicado de diversas maneras. La primera, la que menos nos interesa, es el análisis sociológico: se considera que el 72% de la población de Baja California proviene de otros estados de la República, y que, sobre todo, un 58% desarrolla ahora una vida totalmente diferente a la de antes. Vino sin duda alguna con la esperanza de cruzarse, pero finalmente no lo hizo. La mayoría ha perdido su identidad original. Ha sido modificada por la cercanía del muro.

Sin embargo, la metáfora empleada por Trujillo Muñoz no se puede resumir solamente a la interpretación de un fenómeno de migración. Hay entonces otra interpretación: la frontera, con su ausencia de movimiento, se define como obstáculo (y no solamente en el sentido dramatúrgico de la palabra) corta el avance de seres que basaban su vida en ello, para quienes moverse era vivir. Su identidad anterior ya no les sirve. La llegada al muro es el momento cuando entienden que han de dejar de ser ellos mismos para seguir existiendo.

Los ejemplos de personajes despojados de su identidad en el momento en el cual dejan de moverse, cuando se quedan atrapados, son pletóricos. Sin embargo, unos son demasiado anecdóticos para que nos interesemos en ellos. Y no se analiza en todos los relatos la evolución con igual firmeza.

2. La aglomeración fronteriza

En el vacío del espacio, todo es movimiento, menos el Laberinto. Está descrito a la vez como una "frontera" y un "elemento fijo". La falta de visibilidad, los muros eternos e infranqueables (no estamos en el caso de un laberinto movedizo) imposibilitan a las acciones de los que ya se han internado en él. El único movimiento que aparece de vez en cuando son las imágenes del pasado que se proyectan en sus muros, pero si cuestionamos al mismo concepto de esas imágenes, nos encontramos con algo que fue fijado en el pasado, que ya no tiene vida, que tan sólo es una proyección de vida y de movimiento, algo que ya no existe, como la latencia de una estrella muerta. Los sentidos están engañados: uno no puede seguir con la identidad con la cual entró al laberinto.

Como ya hemos visto, los que entran al laberinto dejan de ser ellos mismos para volverse personajes históricos y/o sobre todo ficciones. Como si quisiesen ponerse al tanto de las únicas cosas visibles, movedi-

zas, las imágenes de películas El cambio ya no es psicológico, es físico. Al contrario de Aralda (la de *Orescu*), Dax conserva su espíritu en el cuerpo eternamente fijo de Ingrid Bergman, el que fue inmortalizado por *Casablanca*. Este cuerpo ni es el de la actriz, ni siquiera el de Ilsa Lund[18] (aunque ambos nombres, curiosamente, serán empleados para hablar de Dax). Es Dax transformada en arquetipo de mujer deseable de los años cuarenta, o la proyección del siglo XX (porque en el laberinto todo es proyección, en sentido propio como figurado) sobre una humanidad posterior. No envejecerá, y aunque trata de torturarla el fantasma de un S.S. sacado de una película de propaganda (que antes de ser transformado era un científico loco responsable de la muerte de millones de seres humanos tras un procedimiento llamado "derridación"), sigue físicamente inalterable. La frontera le impide el movimiento, y, asimismo, interrumpe el movimiento del tiempo.

Estos dos ejemplos simbolizan sin duda alguna la incapacidad de la frontera de crear nuevas formas de seres: no es una matriz. Sólo puede repetir arquetipos antiguos, cosas que ya se vieron en otra época remota, en otras obras, en otras cosas. Cuando se para el movimiento y el ser que ha hecho un largo camino se encuentra frente al muro, efectivamente nace una segunda vez, pero como copia, como algo utilitario, como fantasma.

Lo que demuestra Trujillo Muñoz es que el inconsciente fronterizo (simbolizado por el misterioso interior del laberinto, que tiene voluntad propia) no tiene imaginación ni movimiento. Con razón lo designará como una telaraña: lo único que ahí se mueve son los insectos prisioneros. Insectos que perderán poco a poco la realidad de lo que son.

Además, la pérdida de identidad permite a la frontera ser una presa y no una cárcel. Dejar su identidad a los seres ahí almacenados les daría valor para combatir el peligro fronterizo. Pero al llegar ya es demasiado tarde. Los que se quedan se quedan voluntariamente, porque la frontera ya los controla. Una presa supone el almacenamiento de lo capturado, en espera de la creación normalizada de un sólo elemento, como el agua que se vuelve energía. No existe ningún orden en el elemento fronterizo: así el Laberinto parecerá una copia de un manicomio.

3. El desorden indiscriminado

Y llegamos al último aspecto del inmovilismo del límite: el desorden. Es extraño pensar que la frontera, elemento que atrae al inmovilismo, fomenta algo sin estructura, sin columna vertebral. Otra vez comparamos figuras en teoría totalmente opuestas: la frontera fue instalada para el movimiento ordenado de los que separa, y acaba fomentando un inmovilismo desordenado, sin metas exactas. En el Laberinto nunca se sabrá el porqué de las transformaciones, de las proyecciones, del delirio. Todo lo que está dentro se mueve sin meta clara, establecida.

¿Por qué Trujillo Muñoz simboliza la frontera como una zona de desorden inmutable?, y sobre todo ¿por qué ilustra eso a través de figu-

ras pasadas, destruidas, caducas? ¿Por qué esta figura es casi más interesante que la del movimiento hasta la frontera?

Una sencilla respuesta es que una zona de ruinas, como la de la zona de desastre (y, por ende, la Zona Libre) incluye los elementos de la frontera, del inmovilismo y del desorden. Estos tres símbolos son tal vez los más opuestos a la vida humana y a todos sus aspectos. La frontera fue creada por los hombres (o por una inmanencia casi humana, ver *Orescu*), como la zona de desastre; es un elemento que era mortal como los hombres y que se volvió eterno. Como escapa al tiempo, escapa a los hombres.

Si comparamos las tres visiones del límite que nos propone Trujillo Muñoz, notamos una fuerte semejanza entre ellas: es un eterno juego con los opuestos. No es el primero en reinventar lo fronterizo como lo que ocasiona cambios, trastorna la personalidad y transforma personalidades únicas en estereotipos. Lo original es que esta visión no se vale del realismo físico de la generación de la Bajacalifornidad, ni del neo realismo semi poético de los escritores de la misma generación de la Ruptura. Como ya lo hemos dicho, es más una frontera de laboratorio la que le interesa, no el catálogo de fronteras bajacaliforniano. Una frontera desterritorializada, neutral, absoluta. Que sea en el caso del Laberinto o de la Zona Libre (y en ambos casos, notamos que es lo que da su título a la novela), lo que está detrás no existe o no interesa, es el espacio, el mundo creado por esta frontera[19] lo que fascina al autor.

Una frontera que justamente permite estudiar un juego de opuestos temáticos: rechaza todas las imágenes que los otros suelen asociar en las susodichas visiones. Opone la oscuridad a la luz eterna (la frontera de Baja California es visible desde un satélite, por ser iluminada las 24 horas del día), el desorden al orden, lo nítido a la neblina, el otro al fantasma. Delimita la zona no como una línea, sino como un espacio, como una superficie. Una zona de influencia fronteriza, dónde ya no estamos confrontados al límite entre dos *hinterlands*, sino a un meta *hinterland* formado por la colusión de los mundos que la frontera pretende separar.

II. Ósmosis

Otra vez razonemos en términos geográficos: ¿qué es una región fronteriza, sino la extensión de la influencia fronteriza al espacio que limita? ¿Qué es una zona fronteriza, sino la repercusión del límite en cierta circunferencia? Y, sobre todo, ¿qué es la influencia fronteriza, sino una influencia extranjera filtrada? En la relación primera a la frontera, se excluye lo que oculta: el otro. Pero en realidad, ¿no será una ilusión esta ausencia? ¿No será la frontera lo que permite que se mezclen dos cosas opuestas, un poco —imagen tal vez prosaica pero cierta— como la cuchilla de una licuadora? Ya vimos una frontera que transformaba la individualidad en estereotipo. Ahora veamos cómo convierte diferentes elementos en uno solo. Tal vez no sea muy poética la imagen de la licuadora, por lo que preferiremos la de la ósmosis.

En términos físicos, la ósmosis es la difusión que tiene lugar entre dos líquidos o gases capaces de mezclarse a través de un tabique o una membrana permeable. Esta descripción nos parece ser la metáfora casi exacta de lo que Trujillo Muñoz quiso expresar acerca del mundo fronterizo. Asimismo, en términos geográficos, la ósmosis fronteriza es el proceso mediante el cual la frontera deja de ser una discontinuidad territorial para ser el espacio de unos intercambios bilaterales. Este proceso acaba formando dos espacios casi iguales de ambos lados de la frontera: damos con la zona de influencia fronteriza.

La identidad fronteriza es por lo tanto hija de esta ósmosis. Es una ósmosis un poco antropófaga, donde el más fuerte económicamente no es el que gana a largo plazo. El exterior está omnipresente: estamos aquí y allá. La frontera, elemento inevitable del paisaje, se vuelve poco a poco invisible: ocupa a todo el espacio, a todas las mentalidades. Razonar en términos fronterizos, es integrar la frontera a todo lo que es parte de la vida cultural, intelectual y económica: idioma, estilo de vida y, claramente, literatura. Con razón hace poco un periodista ironizaba sobre la *fronteriza way of life*.

Esta ósmosis condiciona a los autores fronterizos, no solamente en una cuestión idiomática, sino también en cuestiones de forma, de ideas, de estilos, de personajes. Trujillo Muñoz reconoce que: "nos sentimos más cercanos de los autores californianos que de los autores del centro de México, porque también [ellos] están confrontados a la idea de frontera como parte de su narrativa"[20]. Sin embargo, es interesante notar que como Rosina Conde y otros miembros de la generación de la Ruptura, Trujillo Muñoz rechaza la literatura chicana y el panlatinismo, declarando que "nunca soñamos con Aztlán, nunca fue nuestra utopía"[21]. No es el todo —de plano imposible— el que le interesa, sino la mezcla. En esto

se posesiona obviamente como buen elemento de la susodicha Generación de la Ruptura: usa de herramientas narrativas clásicas como la polifonía textual, el multilingüismo (aunque, a nuestro parecer, sea el único en utilizar el latín), entremezcla personajes que provienen de lados diversos, identidades forjadas por la presencia de la frontera (con el procedimiento algo bárbaro que ya tuvimos la ocasión de comentar), crea diversos niveles de lectura. Pero si consideramos su caso particular, encontramos otro aspecto todavía inédito (y por el cual tendrá imitadores —pero en un estilo más posmodernista): el de utilizar estilos propiamente definidos como anglosajones: la ciencia ficción y la novela policiaca. Uso que él mismo atribuye a la frontera con California, importante lugar de creación ficcional de E.U.A, y sobre todo, Hollywood.

Esta ósmosis podría verse como una deculturación, o, por lo menos, como una aculturación causada por el imperialismo norteamericano. Lo que no es exactamente el caso. No estamos frente a un rechazo del realismo mágico tradicional mexicano tal como lo encabezaron autores *chilangos* como Octavio Paz o Carlos Fuentes, sino frente a otra proposición literaria, más adaptada al modelo fronterizo. El realismo mágico es "demasiado *centro de la República*"[22].

Y, además, ósmosis no significa adaptación. La literatura bajacaliforniana, si bien tomó modelos transfronterizos, no es una versión mexicanizada de lo que se hace del "otro lado". No es una reutilización de los mitos desechados por éste. No es una alternativa culturizante e intelectualista debida a una seudo virginidad cultural. Se puede hasta creer que lo que hace existir esta literatura es esta serie de negaciones, sin caer en el regionalismo más absurdo.

Ahora, concretamente: ¿cómo Trujillo Muñoz expresa a esta reinterpretación de los estereotipos? ¿Cómo ilustra la ósmosis cultural que está en el origen de su escritura? Ya vimos que utilizaba casi las mismas herramientas que los otros miembros de su generación, sin embargo, ¿quiere decir lo mismo? ¿Qué representará para él la ósmosis fronteriza?

Por lo cual podemos destacar tres puntos esenciales: la ósmosis como reinvento de un espacio-frontera, la ósmosis como lo que crea una identidad y permite que esta frontera no sea una tierra de nadie, la ósmosis como algo que, utilizando a la frontera, la transciende en un *hinterland* de límites borrosos.

a) La ósmosis define el espacio fronterizo cotidiano

Lo interesante del espacio fronterizo es que no está rodeado por su límite: lo trae en su centro, como si fuese una circunferencia. No es un espacio definido por un espacio dado, es más la colusión de dos espacios que se atraen y se complementan. Por lo menos, es lo que trasciende en la literatura de Trujillo Muñoz. Como vimos, no cree en Aztlán: California no es un anexo de México, ni Baja California de E.U.A. Pero ambas forman un espacio muy diferente del resto de los dos países a los cuales pertenecen. No es un espacio tácito, ni físico, ni realmente cultural. Sus

límites son borrosos y relativos. No es toda Baja California. No es toda California. No vale la pena acuñar la noción de pan-Californismo, sería tiempo perdido. Son más bien sus espacios imaginarios, narrativos. Y su frontera, que es su mediadora y su discontinuidad.

Trujillo Muñoz parte de esa dicotomía. Ya notamos que le gustaba utilizar imágenes diferentes de las que ya se esperaban en la frontera. Ahora utiliza la ósmosis para definir el espacio fronterizo como un sistema de reacción. Sistema de reacción contra los que piensan el espacio fronterizo como una zona donde se expresa únicamente el salvajismo y el "malvado imperialismo yankee" —si podemos permitirnos definir la visión de ciertos cronistas *chilangos* de manera irónica; pero también reacción contra ciertos norteamericanos que consideran a México con ojos de colonialistas – o como el país dónde todo está permitido: una casa de juegos gigante.

1. La ósmosis como la reinterpretación de los códigos fronterizos

Esta reacción se manifiesta demostrando que la frontera es algo banal (pero banal como "un cementerio") para los que viven allí: ósmosis perfecta. Este espacio "reaccionario" también es el que se precisa cuando supera a la polifonía y mezcla el español con el inglés (abriendo el debate: ¿existe un idioma de la frontera?), pero con el latín, con idiomas inventados, creando un colage lingüístico: es un español adulterado, de la ósmosis: el que reivindica otra identidad. Será interesante preguntarse lo que es ósmosis en esta identidad y lo que es pura reacción. Pero primero veamos cómo se define este espacio.

Cruzar la línea para un migrante, según él, es algo que manifiesta una gran ilusión (como ya lo vimos), una fe pura. Cruzar la línea para un fronterizo es algo cotidiano, parte de su universo: no nutre ningún sueño al respecto. La frontera es únicamente lo que da importancia a estas acciones cotidianas, pero se sabe que del "otro lado" tan sólo se encontrará gente común, igual a la que se dejó unos minutos antes. Esta ósmosis no significa que desapareció toda noción de conflicto, de violencia: son parte de ella. La fagocitosis ya ha ocurrido. Obviamente, la frontera es un "cementerio", pero nadie ha dicho que no se pueda vivir sobre tumbas.

Aquí no podemos prescindir de la trilogía de cuentos policiacos *Tijuana City Blues, Turbulencias* y *Descuartizamientos (*escrita entre 1994 y 1997, pero publicada hasta 1999), que seguramente es lo más realista que ha escrito Trujillo Muñoz hasta la fecha. En repetidas ocasiones demuestra cómo el marco fronterizo no es el del dramatismo y de la grandilocuencia, sino un lugar sencillamente de vida y de muerte como hay en todas partes: utilizando decorados comunes, normales, cotidianos para los que conocen la topografía bajacaliforniana: bares, aeropuertos, tiendas. Lo que los hace originales es que todos están justo al límite, al borde de la "barda". El ejemplo más impactante es el citado en *Descuartizamientos,* el supermercado Calimax cuya puerta trasera abre a la frontera (y que realmente existe), y que será el escenario de la persecución final.

Quizás no sea inútil resumir brevemente el cuento: la policía de Mexicali, ayudada por dos licenciados[23], Miguel Ángel Morgado (ex mexicalense y nuevo chilango) y Guadalupe Esparza, persigue a unos traficantes de órganos de niños. Acaban encontrando al presunto cerebro del tráfico, una cubana que cambia frecuentemente de identidad, Molly, y la persiguen hasta el Calimax donde ha decidido raptar a una niña antes de atravesar a la frontera *vía* la puerta del fondo. No conseguirán detenerla viva porque al conocer su identidad, las madres de familia que ahí andan de compras la lincharán de ira. Por sí sola, la última escena de *Descuartizamientos* resume toda la problemática fronteriza: se ven resumidos los dos aspectos principales de la frontera según Trujillo Muñoz: la banalidad y la violencia.

Esta implantación en la vida cotidiana, a la cual se agrega un punto de vista humorístico, es lo que impide el tremendismo. Estamos en la grandilocuencia más absurda. El final de *Descuartizamientos* por lo menos comprueba una cosa: la frontera y la violencia son tan triviales que forman parte de la vida de todos los días, y que una madre de familia que sale de compras bien puede ser miembro de un asesinato colectivo. Aquí damos sin embargo con una extraña contradicción: si la violencia es tan parte de la vida cotidiana, ¿será equivocada la leyenda negra que se difunde en el centro de la República? ¿Hasta qué punto es reacción reapropiarse de esta violencia, integrarla a lo *que es* la frontera, decir que es parte de la vida de allá como cruzar la calle o ir de compras? ¿De cierta manera, no se denunciará aquí la poca protección brindada por las autoridades, cuya debilidad obliga a los fronterizos a hacer su propia justicia?

Una opción será la desdramatización por el humor, la trivialidad. Quizá el ejemplo del Calimax sea el más impactante por todos los hechos que ya hemos citado, pero también por el sencillo hecho de ser un supermercado (y, de paso, aunque no realmente alimente nuestra discosión, de cadena bajacaliforniana): no un prostíbulo, una casa de juegos clandestina, ni las cercanías del muro en pleno desierto[24]. Es decir, además del simple aspecto mercantilista, un lugar público, accesible a todo tipo de población, y sobre todo a madres con niños pequeños. He aquí tal vez uno de los aspectos interesantes; la frontera que *no es vida cotidiana* es una frontera de desierto, de coyotes, pollos y polleros; de narcotraficantes, de prostitutas: seres de rancheras. Aunque no rechace este tipo de personajes (los utilizará en otros textos de manera más que irónica), Trujillo Muñoz prefiere aquí mostrar a la frontera de todos los días. Un Calimax como otros, con la diferencia de esta famosa puerta, es lo que precipita la acción. Pero una violencia que parece tan común, tan parte de la vida de todos los días por haber sido fagocitada por la frontera, que el esposo de una de las linchadoras exclamará frente al Licenciado Morgado:

> ¡Qué bonito!, ¿no? Espero que mi señora haya entrado. Ella es bien aguerrida y se la pasa de compras en esta tienda. [...] Que en Mexicali es la raza la más brava. Y las viejas, más.[25]

Se puede considerar también que esto es una respuesta a la visión centralizada del espacio fronterizo. "En Mexicali es la raza la más brava": así se termina el juicio salvaje... El autor se burla de la definición del espacio fronterizo como zona de no derecho: no hay otra ley que la más absurda del más fuerte, pero no son los delincuentes los que matan, sino la gente supuestamente más inocente, las madres de familia. Irónicamente, el Licenciado llegado desde el DF no podrá nada contra ellas.

Esta violencia estilizada es también otra muestra de la ósmosis entre las dos riberas. El "otro lado" es un lugar igual de violento en el sentido que allí se encuentran los clientes de la linchada: aunque la relación es causal, descubriremos al final del cuento que autoridades de las dos Californias trabajaban la mano en la mano en este tráfico, y que, sobre todo, "las altas autoridades de ambos países" se van a "lavar las manos del asunto". Hay unión sagrada hasta de los "malvados", y es parte del mundo de todos los días.

2. El idioma como marcador de la ósmosis

La ósmosis, ya lo hemos visto, es lo que permite que el otro, el extranjero, sea una parte invisible, inconsciente, de la vida de todos los días. Esto lo ilustrará Trujillo Muñoz en el estilo. Además de utilizar el mismo idioma fronterizo que los demás autores de la Generación de la Ruptura —comúnmente llamado "pocho"—, que es una mezcla de español adulterado con verbos y palabras inglesas, va a ir más lejos, creando otros términos, usando palabras más complejas.

Considerando el idioma, hay primero que hacer una diferencia en la obra de Trujillo Muñoz entre los cuentos policiacos y las novela de ciencia ficción. Los primeros son el pretexto ideal para desarrollar todas las formas del susodicho "pocho", con ejemplos bastante realistas e irónicos:

> Lo que sí descubrió [...] fue que la tehuana había pasado, with a little help of her friends, a mejor vida.[26]

Las segundas, aunque conservan formas idiomáticas cercanas, están escritas en un idioma menos coloquial, más imaginativo.

Los neologismos son númerosos: aparte de la famosa "derridación" del Laberinto, también tenemos varios nombres de animales fantásticos —aparte de los "gracos" de *Espantapájaros,* está todo el bestiario de *Orescu* con sus "arabescos", "silorcas", lisorcas", entre otros muchos. Sin embargo, los neologismos, que no se encuentran en las obras policiacas, son parte también del género de la ciencia ficción: para crear un nuevo mundo, se tiene que crear también nuevas palabras y un nuevo lenguaje.

Ahora bien, ¿cómo esto define el espacio fronterizo y a la ósmosis que ahí existe? ¿Es una herramienta meramente estilística, o también tiene aspectos temáticos?

Es interesante notar que el idioma fronterizo sirve sobre todo para dar un barniz "realista" a textos que no lo son realmente (fuera de la trilogía policiaca) como *La Zona Libre* (que, sin embargo, no sitúa exactamente en el espacio fronterizo realista que Trujillo Muñoz suele describir en *Descuartizamientos*, por ejemplo) o *Espantapájaros*. Como si el realismo de la frontera fuese antes de todo el idioma, las palabras pronunciadas. La ósmosis no se propagaría entonces por las mercancías o los bienes, ni por la violencia, mas por otra cosa, la menos durable: la palabra.

Puede ser explicado de manera sencilla: hablar es comunicar. Si queremos entendernos con los otros, hay que adoptar algunas de sus palabras. Sin embargo, la cosa es un poco más complicada cuando nos damos cuenta de que —otra vez un ejemplo sacado de *Descuartizamientos*— un policía mexicalense intercambia las siguientes palabras con su colega: "usted también necesita un buen *tune up*.". El otro —a través de sus palabras— es parte de la conversación, la más trivial. Palabras que muestran que se aceptó en la vida de todos los días la omnipresencia de cierta alteridad, y, por ende, ya no pertenecer realmente al espacio nacional. El idioma es mutante y parte objetiva de la identidad fronteriza, pero así también crea un espacio diferente, el espacio dónde se habla este idioma sin nombre exacto, que todavía se parece mucho al español pero que está adoptando poco a poco verbos y sustantivos ingleses (conservando, es divertido, a la gramática española).

Esta identidad mutante, Trujillo Muñoz la va a trascender y complicar. El espacio fronterizo no es para él el de dos culturas, sino de más. Se van a agregar más ideas, más idiomas, más seres. La evolución deculturada del espacio es obviamente reaccionaria y fagocitadora de identidades, como ya lo hemos visto. Pero ya estamos adivinando el por qué: forja así su propia identidad. La frontera no es la ruptura, lo que define a dos *hinterlands* opuestos, sino lo que, al contrario, crea una continuidad entre ellos. De hecho, esta continuidad es algo perversa.

Esta continuidad es obvia en *Orescu*. Aunque pertenecen a dos naciones distintas, los dos bandos hablan el mismo idioma, la eslanga[27]. El papel dramático de la lengua —y es aún más dramático que en la novela nunca aparecerá una palabra de eslanga— no es el de la unidad primordial perdida (que existió en tiempos remotos, como se significa al principio de la novela), sino el de una invisible continuidad entre un par de antagonistas. Además, nunca se encuentran, por lo menos al principio: como si el idioma fuese algo aéreo, independiente de la voluntad de los que lo pronuncian. Si la frontera es para ellos una amenaza y que los hace invisibles cuando la cruzan, el idioma define la presencia del otro, aunque no sepamos mediante cuál ósmosis se creó poco a poco este idioma.

3. Ósmosis cotidiana y conocimiento de la Historia

El problema del deseo de ósmosis con el vecino es que se pierde la comprensión del pasado, un pasado que tal vez ya no pertenece a los personajes. Y, además, la ósmosis es lo cotidiano, lo del instante; no es parte de la historia, porque aparece en algo tan volátil que toda crónica parece al instante siguiente ilegítima, o tan incomprensible como las pinturas rupestres del desierto de Baja California. Lo importante es lo oral, lo inmediato, lo fugaz; lo grabado ya no tiene sentido: aunque perdure, nadie es capaz de leerlo. Los puentes con el pasado están cortados. La ósmosis cotidiana se descarna del pasado, no le interesa en lo inmediato. Las huellas quedan en el decorado, pero no son parte de algo consciente. Existe cierta negación de la historia, un rechazo de otro idioma que el hablado: el signo tiene que ser entendido de inmediato, si no se pierde y se vuelve ininteligible, o se destruye, como le sucede a Morgado en *Tijuana City Blues*:

> Quemar las naves [...] incinerar al pasado para reconstruirlo a nuestro antojo, para que [...] los negocios sigan su marcha. Para esto somos los mejores [...] sepultar lo que nos incomoda.[28]

Esto explicará tal vez la polifonía textual en las obras de Trujillo Muñoz, y sobre todo, en las últimas novelas de ciencia ficción —desde *Laberinto*, de hecho— la omnipresencia de crónicas todas contradictorias entre sí en un idioma, que aunque contenga formas modernas, no prescinde de ciertos arcaísmos (con términos en latín), extraños en textos de ciencia ficción, como aquí es el caso en *Orescu*:

> En 12475, cuando la guerra brotó como fuego arrasador, uno de los primeros golpes mortales que dio Lobeznia, en su afán de ganar la guerra lo más pronto posible, tuvo lugar en [...] el templo de la joya verde [...], [dónde] asesinaron a toda la casta sacerdotal que se hallaba reunida [ahí] para un acto de transmigración que nunca fue revelado del todo.[29]

Estas crónicas parecen estar fuera de las opiniones de los personajes, como si estuvieran aquí para mayor ironía dramática e/o instrucción del lector. En todo *Orescu* serán una decena en contradecirse y entremezclarse, con títulos evocadores en latín: "*Apocriphae", "Crónica Turbulensis"* (que también existe en el Laberinto), "*Infinitus"*, *"Jurídica Thundrensi",* entre otros; con la fecha acompañada de la mención "*circa"*. El uso de un idioma muerto —que ya casi nadie entiende en México— no es inocente. Si reserva esas palabras a los títulos de crónicas, es quizá para advertir al lector que lo que contienen —la historia, palabras del pasado-, se han vuelto indescifrables para los personajes. Estas crónicas están compuestas como la memoria del territorio fronterizo: algo mutante, contradictorio, que no interesa ni fascina a nadie en el relato; para los protagonistas, sólo importa lo cotidiano, las consecuencias. No tienen tiempo de analizar las causas.

Es por eso que lo mejor que representa su zona de influencia es la lengua hablada (o, en el texto, el diálogo directo): es cotidiana, efímera, sin ninguna otra voluntad que la de comunicar. La ósmosis fronteriza es la cosa menos pensada, menos literaria posible; sólo se trata de existir en un mundo movedizo. Y el idioma sigue: sólo se trata de hacer transmitir un mensaje, de que el otro le entienda a uno. El otro que generalmente es su propio paisano, por lo menos de manera oficial. La frontera es otra con los que no comparten esta ósmosis cotidiana que con los que, geográficamente, están designados como los otros, por eso es quizá más importante y menos franqueable. Ilustra Trujillo Muñoz algo muy bajacaliforniano: la "barda" es parte de la vida; las pirámides y el resto de México son imágenes de los libros escolares, que parece no tener ningún sentido en la vida moderna.

a) Ósmosis jurídica y moral

Después de lo que acabamos de ver, sería tal vez un pleonasmo decir que la identidad fronteriza necesita la frontera para desarrollarse. La frontera como objeto cotidiano; la frontera como parte de la vida; la frontera que toma identidades, y finalmente la frontera que lo define todo. Dijimos que la frontera recreaba identidades diversas, pero como raíz de arquetipos, como si fuese incapaz (por lo menos en la dramaturgia de la narrativa de Trujillo Muñoz) de fomentar algo nuevo. De esto nacía la identidad fronteriza.

Sin embargo, dijimos también que la frontera era una zona de intercambios fantasmáticos, inconscientes y en diversos casos, invisibles. Añadimos que el espacio fronterizo se definía más por su idioma que por su pasado, este idioma que simboliza la fugacidad y a la ósmosis como elemento cotidiano. Ahora bien, ¿por qué este espacio no se representa como un *no man's land*, donde las víctimas atraídas por el poder magnético de la frontera perecen o reciben el castigo debido a su atrevimiento?

1. Figuras de justicieros burlados

Hay obviamente muchas respuestas, por lo cual nos concentraremos en las que nos parecen más interesantes y las más claras. La primera se encuentra en la dramaturgia de la narrativa de Trujillo Muñoz: el tipo mismo de estructuras, de personajes escogidos: siempre pone de realce papeles de justicieros, de representantes de la ley. ¿Por qué entonces creer que la frontera es un lugar que carece de derechos? ¿Serán una paradoja aquellos personajes?

Otro se encuentra en la reinterpretación de los viejos mitos. ¿Cuál es el sitio de una religión en un mundo fronterizo? ¿Existe una religión fronteriza, que crea identidades reales? ¿Hay o no un culto a algo?

El primer aspecto es tal vez el más tangible. Al contrario de muchos autores de su generación, Trujillo Muñoz ha escogido estructuras de cuentos verosímiles (aunque menos realistas). No utiliza formas muy

breves, lo que le permite desarrollar personajes más profundos que el sencillo yo —aunque no se pueda decir que sus personajes sean realmente complejos, ni muy originales. Pero con ellos logra cuestionar la identidad fronteriza: ¿de dónde viene el espacio fronterizo? ¿Quién lo forja, cuál es su origen?¿ Los que lo ven y que viven en él? Obviamente, son parte del proceso de ósmosis. Sin embargo, es interesante notar que funciones ocupan en el relato —ya que como hemos visto, no trata de crearles sicologías ni intelectos coherentes. Su acción los resume, como si solamente fuesen la explicación de teorías sobre el espacio. No se puede decir, sin embargo, que estén deshumanizados: representan los estereotipos de las novelas de género. Y ¿qué es un personaje de novela de género, sino alguien que busca la verdad y que pretende representar cierta forma de justicia, sino un personaje que pretende hacer triunfar la verdad?

Estas funciones están siempre vinculadas con la frontera, y, de manera casi recurrente, también incluyen a la vez el poder, la justicia, la impotencia y la injusticia. Son personajes que al sucumbir a la identidad fronteriza (por contaminación o sencillamente porque forman parte de ella) repentinamente se vuelven más observadores que actores. Ya notamos que la frontera inmoviliza, ahora sentimos que hace aparecer otros sentimientos, otras formas de acción. Casi todos los protagonistas de la obra de Trujillo Muñoz son justicieros y jefes. Tienen el poder y la ley con ellos (si exceptuamos *La Zona Libre*), aunque sea algo relativo o que sólo les pertenece. Poco importa el sexo o la posición social: son vectores de algo estructurado, relativo a alguna cosa trascendente ya existente: divina o escrita. Lo que impide que la zona fronteriza sea un lugar perdido, sin ley, sin cohesión real. Estos personajes representan lo ordenado de la zona fronteriza: es lo que los une al resto del país, a la capital tan lejana. Eran generalmente fronterizos, pero se fueron al centro del país. Regresan al principio, pero asimismo se encuentran confrontados a algo que ya cambió, o cuyas costumbres olvidaron. No es nada inocente que Morgado, el protagonista de *Tijuana City Blues*, viva en México D.F.: al fin y al cabo, ya no es realmente un mexicalense. Conoce los códigos, pero ya no los aplica.

Sin embargo, este último punto trae también consigo otra pregunta: ¿no serán estos personajes, definidos como fronterizos, nacidos como tal y que vivieron como tales durante años, unos traidores a la extraña ley de la frontera? ¿No encontrarán su castigo al regresar a su tierra, cuando no lograrán hacer aplicar la ley que representan?

Es curioso notar que a la vez estos personajes sirven no sólo para afirmar la unidad territorial, pero que también son utilizados para demostrar que esta ley no tiene ningún valor en las tierras en las cuales nacieron: Morgado no podrá evitar el final trágico de *Descuartizamientos*; ni Aralda (la de *Oresca*) podrá evitar las matanzas en Thundra, ni la traición de las Brujas, que consideraba como sus aliadas, entre otros ejemplos.

Ahora bien, ¿que significará esta impotencia súbita? No se puede solamente culpar al inmovilismo fronterizo. Si estos personajes no son complejos, por lo menos no son monolíticos. El superhéroe, por no tener defectos (por lo menos en su vida de superhéroe, cuando quiere salvar, salva), está en la repetición, lo que acaba siendo bastante aburrido. Trujillo Muñoz se contentará con héroes con un comportamiento más o menos verosímil, que no se comprometen en cosas demasiados peligrosas. En el caso de *Orescu,* el personaje de Aralda ya es suficientemente estereotipado para que además no tenga fallas. Sin embargo, si hacemos un análisis simbólico de sus actos fallados, notamos que siempre su ley —una ley supuestamente superior a la frontera, no olvidemos, es casi siempre derrotada por las reglas, más absurdas, más primitivas, de la fronteras— aunque esta ley sencilla tenga sus justificaciones humanas.

2. ¿Superioridad de la ley fronteriza?

Si evocamos la semi derrota de la ley escrita —y de los protagonistas, que la representan, también hay que preguntarse si Trujillo Muñoz da algún sitio a una ética fronteriza. Por esta palabra, entendamos el sentido más sencillo y el menos problemático: lo que define las acciones humanas en un sentido más o menos maniqueo. ¿Existirá entonces una moral fronteriza, y se ilustrará aquella en la obra de Trujillo Muñoz?

Es con cierta ironía que se definirá al final de *Descuartizamientos* como una "moral de Abel y Caín": la revancha violenta de gente común y corriente sobre una traficante. El humanismo moralista no está presente, quizá debido a la impotencia de los protagonistas en el momento más fatídico de la acción. Estos personajes que dictan la ley y que protagonizan el cuento son incapaces de aplicarla: ¿se calificará eso de "desbordamiento"?. Es la impotencia de estos personajes que también define al espacio fronterizo como lugar de una identidad propia, una identidad que se ríe de las normas nacionales. Una identidad que quiere que se reconozca como diferente, como lo dice el taxista de *Descuartizamientos*, acerca del linchamiento:

> A ver si así aprenden a no robar a nuestros niños. Ahora Mexicali va a ser respetado. Dicen que hasta los noticieros de la capital van a pasar la noticia.[30]

Cuando la ley federal no protege, la sola solución es el linchamiento. Frente a esa semi derrota (porque sí logró detener —pero ya muerta— a la que perseguía), el Licenciado Morgado sólo puede asentir:

> Morgado no supo qué decir. Las palabras "Derechos Humanos" le zumbaban en el oído. Como el ángel bueno de las caricaturas de su infancia, que posado en el hombro de la persona elegida, conminaba a ésta a portarse bien. Inútilmente, desde luego.[31]

Este pasaje es característico de la derrota del personaje, pero también de la distancia que existe entre la sencillez de la identidad fronteriza pura,

y, la más culta, del fronterizo que regresa, que ya no es castizo, y que ya, de cierta manera, ha traicionado. La moral fronteriza carece de referencias (hasta bíblicas: cuando Morgado evoca a Caín y Abel, el Taxista le contestará: "¿De qué colonia[32] son? ¿De la Bellavista o de la Baja?"), es directa, humana, sin todas las complicaciones que suelen utilizar la corte de Rusoka en *Orescu*. En la frontera, se mata directo, no se hacen juicios. Esto aparece a la vez en desbordamientos de personajes amorales como las madres de familia pero también en algunos seres muy oscuros — quienes también están seguros de poseer la justicia, como Garek (*La Zona Libre)* o los nazis fantasmas del *Laberinto*.

Utiliza sin duda alguna Trujillo Muñoz personajes de justicieros para crear un sistema de antagonismos que ponga de realce a la ley fronteriza. El hecho que exista esta ley comprueba una cosa: el espacio fronterizo no es una zona sin derechos, un campo yermo. Tiene su ley, y aunque bárbara e ilegal, la reivindica.

3. ¿Existirá una justicia divina en la frontera?

Si existe su ley, es también cierto que existe otra dimensión, o que por lo menos, se hizo todo para que se creyera en ella. Uno de los filósofos cínicos decía en el sexto siglo antes de nuestra era que se inventó a los dioses para que los hombres temiesen un justo castigo cuando se internaban de noche en casas ajenas para robar. Aunque el taxista de Morgado desconoce la historia bíblica más sencilla de Abel y Caín, es obvio que existe algo sagrado, alguna inmanencia, sobre el destino de la frontera. Una justicia que viene desde lo más profundo del humano. Algo inmanente que no se discute.

Ahora bien: la meta de Trujillo Muñoz no es revelar la existencia o no de un Dios, sino demostrar que la identidad fronteriza, en un espantoso sincretismo, ha logrado entremezclar la Virgen de Guadalupe con las películas de Hollywood, pasando por las esvásticas y los símbolos aztecas de muerte y vida. Es ósmosis otra vez, pero más profunda y más difícil de explicar que la del idioma. El idioma no afirma. Las creencias y la ley arcaica sí pueden. Ya vimos que ocurría con la segunda, ahora veamos lo que ocurre con la primera.

La frontera es una cuchilla de licuadora, y como buena cuchilla (ya dijimos que aunque vulgar, la metáfora es la más cierta y la más evidente de entender después de la ósmosis), entremezcla a los ingredientes; pero desaparece a los más minoritarios, mientras que hace de los sobresalientes algo que transforma a todo el resto de la mezcla. En el *Laberinto*, uno de los semi nazis dirá a Dax (que se supone ser una lejana descendiente de mexicanos): "lo que arruinó el mundo que quisimos crear, el de los Arios, fueron las mezclas. Ingrid Bergman con la Virgen de Guadalupe". La creencia es un sincretismo, es más: es el sincretismo.

¿Existirá un Dios de la Frontera, o será solamente un sueño, una imagen? En los textos de Trujillo Muñoz no aparece la certidumbre de una creencia unitaria o unificada. Lo que realmente le interesa es la perver-

sión de las creencias, no importa que sean recientes o antiguas. Para él, un mito ya es la perversión de una realidad increíble (estamos hablando obviamente de una realidad diegética) por personajes crédulos, inocentes, que no encuentran en ellos mismos otra explicación: por ejemplo el mito del Angel en *Espantapájaros*, o los supuestos poderes del presunto dios Narupa en *Orescu* (el cual se revelará ser únicamente otro científico loco obsesionado por su imagen). O la reutilización de otras creencias para fines que no les correspondían exactamente: Existe una colusión, un sincretismo entre dos cosas distintas, dos creencias: ósmosis perfecta y definición del ser fronterizo casi total: no estamos en el mito de Aztlán, sino en una recuperación de lo azteca en lo más sangriento de sus creencias, en lo menos moderno, lo que se mezcla con ideas no menos arcaicas, pero que provienen de otro sistema de pensamiento: Hollywood. Loverboy es un personajes directamente inspirado en esos vampiros hollywoodenses, que viven en la sombra y mueren en el fuego, pero, sin embargo, sacrifica a sus víctimas como los aztecas (como le hace entender Morgado) —la única diferencia es que no anhela el regreso del sol, y chupa su sangre (como lo harán unos años más tarde los gracos de *Espantapájaros)*. El espacio fronterizo se vuelve entonces el lugar de la reafirmación de las creencias más antiguas y menos "sociables", el lugar de una fascinante barbarie, el lugar dónde los mitos cinematográficos se hacen realidad.

Si el mundo fronterizo tiene una identidad, es la de la mezcla involuntaria, de la presencia intangible pero cotidiana de un otro que no es realmente un hermano, pero sí un elemento más cercano que los otros al centro. La identidad fronteriza es la de la aceptación del *yo* ajeno: la frontera es parte de mi persona; es el eje de mí mismo: el otro está presente de manera inexplicable en mí. El otro —el que se encuentra del otro lado de la frontera. El que tendría que poseer otros mitos que yo, y que finalmente se asemeja más a mí que los míos. El fronterizo eterno.

b) Osmosis de seres: lo suyo y lo ajeno

Vimos como Trujillo Muñoz simbolizaba y utilizaba el idioma como un lugar de ósmosis para lo cotidiano (el idioma), lo trascendente (las religiones, la ley), sin embargo, también para él lo seres que aparecen allí, tras sufrir una pérdida de identidad, simbolizan también la relación total con el otro. Una relación, sin embargo complicada por el hecho de que no sabemos exactamente de qué otro se trata, ni de lo que es lo nuestro y lo que le pertenece exactamente al otro.

1. ¿Dónde está realmente la frontera?

La frontera —considerándola en este caso como límite exacto, es muy difícil de encontrar. Como siempre fue parte de su vida, los personajes de Trujillo Muñoz no pueden saber si tienen que desechar como ajena gran parte de sus vidas. Lo que no impide una visión diferente para cada uno del espacio fronterizo, como lo que subraya Morgado en *Tijua-*

na City Blues, hablando del traficante norteamericano Timothy Keller, que busca en nombre de su hijo ilegítimo:

> Si [Timothy Keller] era un californiano auténtico, Tijuana sería su patio de juegos, su pueblo de diversiones favorito. Lo contrario de su propia percepción. Para Morgado, Tijuana era [...] el paso inevitable rumbo al Parque Balboa y Sea World. Una parte de su infancia.[33]

La omnipresencia de la alteridad es difícil de definir en esto que el espacio fronterizo está realmente más unido por cosas intangibles que por alguna seguridad geográfica. ¿Quién es realmente el otro? ¿Yo mismo no seré parte de este otro? En *Tijuana City Blues*, se paga en dólares, se insulta en inglés y la frontera es "un puente". Los modelos son de aquí y de allá. Ya vimos que la ósmosis era cultural, cotidiana y metafísica. Ahora podemos deducir que también es psicológica. Más allá de las identidades, forja un siquismo bastante diferente de los otros, basado en la noción de frontera constante, a la vez mezcla y creación: todo un programa.

Entonces, ¿qué será lo ajeno? ¿Qué será lo que no son los fronterizos? ¿La ósmosis no será el fracaso de los imperialismos (pero de cuáles imperialismos: ¿el norteamericano? ¿el europeo? ¿el chilango?) en el territorio fronterizo?

Lo ajeno es obviamente lo que proviene de otro mundo, lo que no ha conocido los códigos de la frontera; o que viene de otra frontera. Es divertido ver que si los fronterizos son realmente una mezcla entre lo que creen suyo y la alteridad, rechazan a veces con violencia lo que proviene de otro estado, o de otro México (si nos limitamos a este ejemplo). Como si finalmente el espacio fronterizo perpetuara otras fronteras que la que lo fomenta. Fronteras que parecen más franqueables pero que *de facto* no lo son.

2. ¿Quiénes son los otros?

Esto, muy representado en los lugares comunes de la vida bajacaliforniana, da lugar a cierto racismo anti indígena (no de los indígenas locales, sino los del Sur de la República, comúnmente e indistintamente llamados "*oaxacos*"[34]). Lo que en la obra de Trujillo Muñoz aparecerá a través de unas alusiones irónicas —estamos entonces a mediados de los noventa, en pleno conflicto chiapaneco: el culpable ideal de un asesinato, el chivo expiatorio perfecto es, para gran parte de los policías del Estado, un indígena utilizado por los malhechores como camada o testigo. No importa: son extranjeros, gente "no decente", tal vez ni siquiera gente.

El ejemplo más impactante de aquello lo encontramos en *Descuartizamientos*, dónde el comandante dirá, no sin algún despecho, acerca de la india que vigiló la casa bajo órdenes de Molly y que fue arrestada como cómplice:

> "yo me solidarizo de ustedes [Morgado y Esparza] , [...] pero los políticos necesitan un chivo expiatorio. Y nada mejor que una india de fuera."[35]

"De fuera" justifica toda la mentalidad bajacaliforniana. No se consideran parte del espacio mexicano, sino de otro mundo aparte, un mundo ya desprovisto de ilusiones pero bastante seguro de sus orígenes raciales, alejados del mestizaje: "no son mexicanos como nosotros" proclama el legista en el mismo pasaje del cuento, antes de proponer a Morgado y Esparza: "pues si quieren tanto a los indios, váyanse a Chiapas. Que aquí somos gente decente".

Esto nos lleva a plantear una segunda pregunta acerca de la identidad fronteriza: ¿no estará sencillamente basada en este rechazo de la historia del cual ya hablamos? Un "indio de fuera" es forzosamente ajeno a la vida organizada, "decente", de los fronterizos. El indio es lo extranjero, aunque la Licenciada Esparza trate de comprobar lo contrario exclamándose "son mexicanos como nosotros. ¡No confunda la estupidez con la ignorancia!". Y los que están del otro lado de la frontera, paisanos.

Porque, al fin y al cabo, ¿qué son los fronterizos, retratados por Trujillo Muñoz, sino una colección de figuras que podríamos sin duda alguna calificar de semi burguesas? Rechazan al indio que migra porque viene en busca de la vida que ellos ya tienen por herencia: el confort doméstico, los fines de semana en Sea World y las vacaciones de Semana Santa en Disneylandia. Este rechazo se asemeja bastante a celos. O al miedo de la desobediencia, como en *La Zona Libre*. Los rebeldes se temen no porque son ofensivos (un par de ancianos sin armas) sino porque rechazan al Líder, porque no quieren cegarse en el bienestar "cancerígeno" de aquel nuevo Reich.

Figuras semi burguesas, pero ignorantes y que reivindican la frontera como su modo de ser. El indio viene de fuera porque todavía no entendió que el espacio se limita por el interior, y no desde fuera (por lo cual cree que pasar la frontera solucionará a sus problemas, y acaba atrapado); es visto como un menor, como algo raro.

Trujillo Muñoz no hace de estas figuras algo especialmente negativo, pero sin embargo tampoco los hace muy simpáticos. Son gente que llegó al confort, que sólo ahora se preocupa por su bienestar y la educación de sus hijos. Parecidas a las "elefantasiacas" señoras de *Descuartizamientos*, las madres de familia pintadas en *La Zona Libre*, se ven muy integradas en el sistema pero muy poco caritativas, y sobre todo, sin mucho juicio propio, repitiendo los clichés difundidos por el dictador:

> [Los rebeldes] siempre logran escapar. El año pasado nuestro glorioso ejército los derrotó, y ya ves, hoy debe derrotarlos de nuevo. [...] Los demonios se multiplican porque el mal es incansable.[36]

Y obviamente se precipitan para denunciar a toda persona sospechosa. El ciudadano común y corriente de la frontera se interesa sobre todo, en orden por importancia, en su seguridad personal, en la de los suyos, y en la de sus bienes. Estas preocupaciones, algo caricaturescas, son unos

de los ejes privilegiados por Trujillo Muñoz. De allí el linchamiento de *Descuartizamientos*, las denuncias de *La Zona Libre*, de allí muchos desbordamientos en *Orescur*: para la mayoría de las opiniones populares, el otro no es el que tenemos enfrente, es el que tenemos detrás.

Es un prejuicio tan inconsciente que se repite involuntariamente en las mentes, como se ilustra en los tres cuentos policiacos (*Tijuana City Blues, Turbulencias, Descuartizamientos*). En los tres casos resueltos por Morgado, el culpable viene del otro lado de la frontera (que este otro lado sea norteamericano o mexicano). El culpable nunca es de fuera, es de aquí —pero también es de allá. Es un mexicano naturalizado, es un norteamericano admirador de México, o es tal vez la creación la más extraña de esta serie, una cubana que vive desde hace mucho en Baja California, que viste de tehuana, y que lleva nombre y apellido anglosajones. Estamos en el engaño, en la omnipresencia de símbolos, en el *collage*, en el uso y abuso de señuelos.

El otro es el que irrumpe también en el orden perfecto de un mundo fronterizo vinculado con el bienestar material. El que no quiere pertenecer a este juego de la identidad "Virgen de Guadalupe + Hollywood" adulterada por viajes a Disneylandia —si tomamos la problemática meramente mexicana. Es un rebelde, "un espía", para volver a tomar los términos de *La Zona Libre*, y un espía es "un malvado, un traidor a nuestro imperio, un hombre que merece la muerte". Alguien que ya mudó.

3. ¿Dónde estamos?

La identidad fronteriza es algo excluyente, algo encerrada sobre sí misma. Tal vez, como ya lo vimos, es una reacción, una respuesta a la visión reductora que brota del poder central: es una zona salvaje, de "nacos"[37] sin educación, si no es de narcotraficantes. Aquí se desprecia a los "de fuera", aunque estén sometidos al mismo gobierno, a la misma ley. El norteamericano es el vecino, no el otro, y aunque de vez en cuando se suelten unos "pinches gringos hijos de su puta madre" en las calles de *Tijuana City Blues*, se visitará a San Diego el fin de semana para ir de compras o a los parques de diversión.

Sin duda alguna el mundo fronterizo es el de la ceguera, del cerrar de los ojos, y eso, en todas partes. El problema no es de no ver, es el de la imaginación. Este mundo es imperfecto; la violencia surge cada vez que uno decide que la justicia llegada del D.F. no tiene valor porque estamos en otro mundo. Se mata yendo de compras, como si fuese parte del mandado, entre las tortillas y la leche: acaso una de las señoras de *Descuartizamientos* nos dirá, dejando a un lado su cesto: "no quiero irme a pagar sin haberle dado un putazo". El mundo fronterizo para Trujillo Muñoz no es tanto el de la línea, del desierto con sus muertes tremendas de migrantes, de los viejos arquetipos del estilo, sino el más burgués, más irónico, de la vida cotidiana, de las tiendas, de los autobuses, de los taxis, de los bares, por lo menos si consideramos los cuentos más realistas. La ósmosis es entonces un fenómeno amoral, de empatados (ni "revancha

de los vencidos" ni imperialismo norteamericano feroz —no estamos en una configuración de los años sesenta estilo "radiografía del pulpo"), pero que crea unos seres egocéntricos, capaces de movimientos identitarios ("somos los más bravos de México") pero no de una verdadera conciencia política. Justifican a su cinismo con un determinismo que recuerda su incapacidad para el movimiento, como el taxista en el final de *Tijuana City Blues* (es interesante notar de paso que dos de los tres cuentos policiacos acaban en un taxi):

> ¿En dónde quiere que estemos? [...] En el culo del mundo, en el fundillo de América. Ahí estamos, amigo, y ahí nos vamos a quedar.[38]

El movimiento no es parte integrante del juego, ya lo vimos. La ósmosis fronteriza es lo único que queda a estos seres atrapados en un juego que agarró a sus antepasados, como el Laberinto trata de agarrar a Dax. La ósmosis fronteriza es tal vez la materia que sale de una telaraña: muerte y trabajo. Con la diferencia que las moscas siguen zumbando de placer después de la muerte de sus ilusiones: perfecto juego de identidades.

Sin embargo, las diferentes figuras de la ósmosis que acabamos de ver no solucionan el problema fronterizo. Es más: no hacen otra cosa que enaltecerlo, demostrar que es el *non plus ultra* de un mundo ya bastante mercantilizado.

¿Existirá algo detrás de la triste presencia de los grises muros? ¿Detrás, o debajo? ¿Es la frontera algo tan primordial? Detrás de las ideas primeras, ¿evolucionará algo?

Y, sobre todo, ¿cómo Trujillo Muñoz contestará esas preguntas?

III. De la (in)utilidad de la frontera

El papel oficial de la frontera es separar dos entidades. Sin embargo, ¿por qué separarlas? Es tal vez la pregunta por la cual hubiéramos debido principiar. La literatura fronteriza no tenderá a rechazar la idea de ruptura, de discontinuidad, para buscar más allá de la idea de una barda que oprime, de la vacuidad inicua de un mundo fronterizo, la manera de borrarla?

Aunque los fronterizos se definan como tales, ¿no será su espacio el símbolo mismo de su propia vacuidad, de su propio vasallaje a un mundo que necesita que no piensen, que sólo los considera como consumidores? Estas son las preguntas que plantean los autores fronterizos de la Generación de la Ruptura. Vimos que en la obra de Trujillo Muñoz la representación del fronterizo era algo problemática en el sentido que su identidad, fruto de la ósmosis entre dos mundos (y mundos ya bastante mestizados), se basaba en múltiples símbolos inconscientes. Símbolos hechos de una sociedad que tenían su zona de influencia más allá del límite geográfico, y eso, de ambos lados. Ahora bien: ¿Hasta qué punto la frontera puede considerarse como algo útil? Aunque no plantee nunca la cuestión de manera tan rotunda, Trujillo Muñoz, a través de su obra narrativa, va a demostrar que sí forma parte de la vida y del paisaje, que sí tiene partes buenas y partes malas, al fin y al cabo, no es de gran utilidad. Ahí aclaremos una cosa: inútil no quiere decir que carezca de importancia, ni que sea invisible, intocable e inofensiva. Pero, fuera de ser el estandarte de dos sociedades represivas, ¿de qué sirve?

Aunque Trujillo Muñoz no es tan directo como Crosthwaite, quién de plano anuncia:

> La frontera, [conocida] en otros lugares como esta línea de crucecitas dibujada en los mapas y que nos enseñan a respetar en la primaria[39]

Tampoco da mucho crédito a la utilidad del objeto frontera. Inclusive irá más lejos planteando al problema de su legitimidad. ¿Por qué se escogió esto para representar los límites de un territorio que está llamado a evolucionar? ¿Por qué algo que se trazó en un pasado que ya está ignorado sigue rigiendo el presente? ¿Por qué todos lo aceptan, o casi, sin hacerse más preguntas?

Obviamente, la narrativa de Trujillo Muñoz responde a estas preguntas, pero no de manera unitaria y sencilla. No existe una posición firme acerca de la frontera ilegítima e inútil, o una legitimación utilitaria. Estamos frente a la complejidad, y él mismo lo reconoce. Esto tal vez porque al contrario de la mayoría de los autores de la Ruptura, no utiliza la for-

ma muy breve, y crea personajes verosímiles (aunque bastante sencillos), los cuales se ven involucrados en los clásicos engranajes narratológicos de antagonismos.

Y sin embargo, ¿demostrará realmente que la frontera es prescindible en su obra? ¿Legitimará la supervivencia de estos límites pasados? ¿No existirá en su obra cierto juego con la actualidad tan controvertida, y el pasado que ya no interesa a nadie, y sobre todo a los fronterizos?

Hay sin embargo que plantear otra pregunta: ¿existen, como en otros autores, personajes, hechos, elementos dramatúrgicos, que permiten pensar que Trujillo Muñoz considera como hecho patriótico el burlar el límite, la frontera? Y, por último, ¿considerar a la frontera como ilegítima e inútil, será burlar al otro?

Es preciso responder a estas preguntas a través de ejemplos sacados de la narrativa de Trujillo Muñoz. De hecho, destacaremos tres fases: cómo se demuestra una posible legitimidad o ilegitimidad de la frontera, cómo la frontera es lo que reactiva a un pasado que sobre todo no le interesa a nadie, y, por último, cómo se combate su existencia.

1. ¿ La frontera: legítima o ilegítima?

La legitimidad del límite es una de las primeras preguntas que se plantea Trujillo Muñoz. ¿Por qué reconoceremos como algo casi sagrado una conveniencia? ¿Por qué esto es dador de vida, de muerte u ocasiona privación de libertad? ¿Por qué es el centro de un espacio inexplicable? ¿Por qué tiene sus propias leyes? ¿Por qué se le teme? ¿Por qué casi se le deifica?

¿Por qué necesitamos una frontera en nuestras vidas? Lo más evidente en su literatura es que nunca se atreve a formular una respuesta clara y definitiva, por dar muchas versiones, crear verdades, y nunca aclarar lo que es realmente para él el objeto-frontera. El mismo define sus obras cómo un diálogo entre diversas visiones "complementarias" de la frontera[40], encabezadas por distintos personajes. La respuesta, el mensaje, están ahí: en los personajes, no en la estructura dramaturgia ni en las situaciones narrativas.

Aquí es interesante recordar que su obra, al contrario de muchos de sus contemporáneos, no está escrita en primera persona, y que el narrador omnisciente tan sólo es un recopilador. Su visión al respecto es muy clara: el autor no se compromete, no da su opinión, es sólo, para citar las palabras de Laclos, "el encargado de ordenar los textos por los verdaderos autores". Sin embargo, tampoco estamos en una configuración de novela epistolar (estilo finales del siglo XVIII francés) o coral: ninguno de estos personajes narra él mismo sus aventuras: como en una película, sólo se sabrán sus pensamientos vía el narrador omnisciente.

Es a través de los pensamientos y de los diálogos de aquellos personajes como se van a expresar la legitimidad o la ilegitimidad de la frontera. Y tan sólo por este modo. En su dramaturgia, Trujillo Muñoz no incluye discursos directos de estadistas. Hasta el Dictador de *La Zona Libre*

nunca se expresará más que a través de diálogos de los guardias, de los habitantes, de los medios de comunicación: "nuestro glorioso Líder ha dicho", "nuestro gran Líder ha decidido", entre otros.

Este intermediario permite al autor deshacerse del problema de la connotación inmediata de las palabras, del sentido ideológico que sale de un ínfimo diálogo. Los demás autores fronterizos están tal vez atrapados en su monomanía por presentar personajes posmodernos sacados de todo sistema de antagonismo clásico. Si desde el punto de vista dramatúrgico Trujillo Muñoz no inventa nada, esta concesión a las reglas básicas de las novelas de género le permite travesear su opinión y disertar más largamente al respecto.

2. Figuras para quienes la frontera es legítima.

Sin embargo, Trujillo Muñoz contesta inconscientemente a sus propias preguntas a través de las connotaciones de los personajes. Para hacer las cosas más claras, nos basta constatar que generalmente, los personajes que justifican la frontera como elemento de protección, salvación contra un enemigo más fuerte, más poderoso, peligroso y perfectamente inhumano son los personajes menos positivos, en una gama que va del nazi (o del fascista) hasta el cobarde o el equivocado. Mientras que los otros, los que definen a la frontera como algo que no tiene más justificaciones van de los héroes, los defensores, hasta los utopistas.

También hay que notar que la complejidad sigue presente cuando notamos cierta evolución en casi todos los personajes de la segunda categoría, y en los más recuperables de la primera. Mientras que los que utilizan la ley para hacer reinar su propia violencia, tipo Garek o, más realista, en *Espantapájaros* como Bob Sherman, el jefe de una unidad de *Border Patrol*, siempre tendrán un discurso de este estilo:

> ¿Qué haces cuando encuentras una cucaracha en tu casa? La matas, ¿verdad? No la agarras delicadamente [...] para que tenga oportunidad de meterse otra vez.[41]

La frontera se justifica para estos personajes porque simboliza el conflicto que les da vida, que les define; es su trabajo, su alimento intelectual. La frontera es legítima porque protege del otro, que no es un ser humano sino una alimaña. Son personajes que ya no entienden que son fruto de la ósmosis, y quienes, para no ser víctimas de la violencia fronteriza, la afirman como su propio sistema. Si desaparece la frontera, desaparecerá su manera de interpretar la ley; en *La Zona Libre*, Garek sueña con volverse un Guardia Imperial, y para alcanzar este sueño —"el último de su niñez en el que aún [cree]", tiene que demostrar que es "duro con el enemigo" porque es:

> El sano equilibrio del Guardia Imperial; los polos de su vida, los atributos esenciales para ser respetado.[42]

Justifica él la Zona de Desastre porque sin ella pierde su terreno de caza de rebeldes, de espías. Es el lugar donde mejor puede comprobar qué tipo de fiera va a ser cuando se cumplan sus deseos.

En ambos casos, son personajes negativos pero también bastante patéticos. Son depredadores antes que otra cosa, y parecen haber sido puestos en el relato únicamente para actuar de agresores, y de defensores de la frontera como elemento necesario para hacer entender al otro, que la ósmosis no se ha hecho, que no hay unidad, que estamos frente a la discontinuidad tal vez más grande: la que existe entre los seres humanos y los animales. Quizá estos personajes no evolucionen porque no interesa al autor mostrar su redención: ni plantea la cuestión de su posible conversión. Además de patéticos, tienen algo de caricatura, de grotesco. Esperemos que Bob Sherman no sea emblemático de los *Border Patrol* cuando apuesta con sus colegas una hamburguesa a que ninguno de los migrantes que está vigilando se escapará.

Tampoco estos personajes ocupan mucho espacio en la obra de Trujillo Muñoz: aparecen más como unos obstáculos para los personajes de opiniones diferentes que como personajes complejos con los cuales se puede abrir el diálogo. La opinión de estos personajes no está presente en los cuentos para mayor intercambio. Es algo ideológico que no se localiza en los diálogos, mas sí en los pensamientos de los personajes, o en discursos que hacen: es una palabra agresiva, auto satisfecha y que no busca respuesta o crítica, sino para aniquilarla al instante siguiente. La idea de la frontera como elemento indispensable participa de una retórica dictatorial en la obra de Trujillo Muñoz, si nos faltaba algún ejemplo más masivo, está siempre el del Líder de *La Zona Libre*, quien utiliza el fantasma de la radioactividad para asustar a sus vasallos y obligarles a servirlo. La frontera es el símbolo del conflicto, el "coco" como ya hemos visto.

Al lado de estas figuras violentas, sin mucha profundidad e igual de inmutables que una roca, el autor crea unos seres cobardes, llanos, masas, como los pueblos de Rusoka y Lobeznia en *Orescu*, que justifican a la frontera por el temor a la agresión extranjera, al enemigo invisible que se infiltra. Aunque el caso sea diferente (aquí el otro-enemigo se pierde en las nieblas eternas) al principio tampoco estos personajes, totalmente cobardes y bajo control consideran la frontera como un elemento inútil: es lo que los dioses (todavía no saben que fue un engaño) dieron a sus pueblos para defenderse del enemigo de enfrente. Es un regalo, algo que les salva. Pero, al contrario de los susodichos fascistas irreparables, conocerán una redención, ilustrada por revelaciones sobre el pasado y el porvenir de Thundra. Terminada la legitimidad sagrada, la frontera no es más que un muro como otros, que impide la reunión de pueblos que estaban unidos en el pasado. Y como ya no hay niebla (la metáfora es evidente), el otro es visible, ya no es el tremendo invasor.

Pensemos en una síntesis: ¿que es lo que legítima a la frontera? A través de estos personajes que parecen demasiado heteróclitos para formar una sola opinión, Trujillo Muñoz fomenta una sola respuesta (con diferentes matices, cuidado): el miedo a la invasión. Ni siquiera a la invasión misma, ya que vimos que lo que componía a un espacio fronterizo era la mezcla, el mestizaje, y ¿cómo invadir su propio territorio?

Entonces la frontera tan sólo tiene utilidad cuando se crea el miedo a la invasión. La invasión no es el hecho del vecino, de lo visible. Es algo fomentado por fuerzas invisibles, por seres mágicos, que pueden dominar al Guardia (Imperial, fronterizo, etc., lo que sea). Fuerzas que hay que reducir al estado mínimo de la vida: "cucarachas", "alimañas", o que se consideran como animales. Si consideramos el tipo de caricaturas ya fracasadas y/o cegadas que utiliza Trujillo Muñoz para expresar estas opiniones, estamos frente a seres que no saben justificarse fuera del límite, y que atacan a los otros porque temen a su propia humanidad. De hecho, la frontera que legitiman es más lo que les separa de un otro que no es humano, que el muro que tienen frente a ellos.

3. Bestiario fronterizo: ¿será humana la frontera o animalizados los que la justifican?

Con razón Bob Sherman llamaba, en *Espantapájaros*, a los migrantes "cucarachas": el límite es para esos personajes lo que marca la diferencia entre la "gente decente" —lo que para Bob Sherman corresponde a "un ciudadano blanco, americano, protestante y que habla por única lengua el inglés"[43]— y otros seres que, a sus ojos, por cruzar la frontera violando las reglas del país ajeno ya no son humanos. O que nunca lo fueron.

Porque si Trujillo Muñoz juega con esta visión deshumanizada del otro, no hay que olvidar que, desde *Espantapájaros,* ha estado haciendo de la frontera el lugar de aparición de formas de vida inteligentes diferentes de la humana. Y que son una amenaza para el mundo fronterizo al no considerar a la frontera como un elemento básico importante.

Quedándonos en las generalidades, es también interesante notar que estas creaciones —que definiremos de manera más detallada en unos cuantos párrafos- son siempre amenazantes, violentas, agresivas; que obviamente son el objeto de una persecución; pero que al fin y al cabo se revelan más humanas que sus perseguidores.

Las figuras de animales como problema para la legitimidad fronteriza empiezan a aparecer en *Turbulencias*, con las gaviotas, pero únicamente en formas simbólicas, en los sueños del protagonista. Su primera aparición importante (y como protagonistas) será *Espantapájaros,* dónde los gracos (físicamente, pájaros entre los pterodactilos y los murciélagos; intelectualmente, más poderosos que los humanos) seres sangrientos y violentos, se humanizan poco a poco al acercarse a la frontera. Muy parecidos a esos —por lo menos en su apariencia física, sólo que además están "cubiertos de plumas como cuervos blancos"—, los arabescos de *Orescu* matan y desangran.

Sin embargo, el bestiario de *Orescu* no se limita a esa raza, en cuanto al peligro que representa para el límite. También existen caballos pacifistas que piensan, reaccionan, y cruzan la frontera, o manipulan a sus amos para que lo hagan; hombres lobo invasores, listos a todo para conquistar Rusoka; cetáceos con inteligencia propia (lisorcas y silorcas entre otras) utilizados para hundir barcos, etcétera.

Ahora bien, ¿qué podemos concluir con esos ejemplos? ¿Que a primera vista se justifican los miedos de personajes como Bob Sherman? ¿Que el otro es forzosamente un animal o que el animal está forzosamente con el otro? ¿Existirá una manipulación fronteriza?

Lo más irónico es que tal vez estos animales son más humanos (si lo humano es poseer un libre albedrío) que los que invocan al muro para protegerse de ellos: los *Border Patrol*, los habitantes de Lobeznia y Rusoka, hasta los mismos "dioses" de *Orescu*. Pero la acción de semejantes personajes —a nuestro parecer, si se puede hablar de personajes— no es realmente ideológica. No son ellos —aunque gocen de un intelecto más complejo que el de los personajes humanos— los que van a plantear la cuestión de la legitimidad o no de la frontera. Lo único que se puede señalar es que sirven de antagonistas a los que legitiman al muro, y que, cuando se enfrentan con ellos, parecen más humanos, hasta en los actos los más tremendos, como los gracos que matan a los *migras*.[44]

Sin embargo, si esos personajes son rebeldes y antagonistas para los que legitimizan la frontera, tampoco, como hemos visto, desarrollan una ideología acerca de la frontera. Como si fuesen demasiado perfectos para caer en esa trampa demasiado humana.

4. ¿Por qué querer hacer desaparecer la frontera?

Los que consideran a la frontera como ilegítima son un poco más numerosos, sin embargo no todos son protagonistas positivos, y no todos los protagonistas comparten esta opinión. En *La Zona Libre*, ¿no tratará el Líder de conquistar el mundo entero, decidido a hacer desaparecer a todos los enemigos? Hacer desaparecer la frontera ilegítima también puede ser vista como una trampa, como una cuchilla de doble filo: ¿extensión territorial de una potencia maléfica o reunificación de dos naciones? Este es uno de los ejemplos planteados en *Orescu*:

> De este espacio intermedio entre los sueños de los hombres y los deseos de los dioses [...][45] proviene la visión de Aralda del cosmos reunificado y la locura de Licantra de poner en marcha la rueda de la guerra imperialista.[46]

La ilegitimidad de la frontera, al contrario de la legitimidad, no sale expresada únicamente por personajes definidos por un *modus vivendi* preciso. Es más compleja en el sentido en que dos antagonistas, como Aralda y Licantra, pueden compartirla. Obviamente, su proyecto no está compuesto de la misma manera, pero salen del "mismo sueño". Licantra, la reina de Lobeznia, tiene veleidades expansionistas, tal vez porque

desde el principio está vinculada con ideas terrenales. El territorio conflictivo es lo que la define. Al contrario, Aralda sólo busca la paz total. Las dos son antagonistas aunque sueñan con cumplir el mismo objetivo: la reunificación definitiva de Thundra. Por lo cual para ninguna de las dos la frontera tiene legitimidad. La primera porque esto es una amputación obvia a su reino, a la extensión de su voluntad de potencia, a sus leyes. La segunda porque ha recibido una misión: buscar la paz absoluta, y que la paz absoluta pasa por la reunificación de Thundra.

Pero si generalizamos partiendo de estos dos ejemplos, podemos ver que en la obra de Trujillo Muñoz, la ilegitimidad de la frontera se expresa en la mayoría de los casos a través de personajes fuertes, combatientes, que tienen algo que defender, o que quieren salvar algo, y sobre todo a través de acciones irrealistas, fantasmagóricas o que tienden de la experiencia fantasmática del sueño y/o de la ilusión. No solamente el diálogo es capaz de comprobar la inanidad del objeto-frontera y del concepto-frontera, sino también los actos, los movimientos, los combates. El muro no se derribará con ideas, aunque las ideas sean las que mandan a las acciones. Estas acciones, como atacarse a la frontera antes de atacarse al otro, en el final de *Orescu*, no pueden sin embargo llegar antes de una maduración de los personajes. No necesitarán exactamente un líder, pero sí una buena reflexión.

Otra idea que sobresale es que expresar a la ilegitimidad del muro no significa tampoco dar la otra mejilla. El otro puede seguir siendo un peligro aunque comparta nuestras opiniones: es lo que aparece en el conflicto Aralda-Licantra. Contra las huestes de su enemiga, Aralda no utilizará métodos pacifistas: irá hasta ahogar "toda una compañía de hombres lobo" en un lago helado.

Lo que caracteriza entonces a la expresión de la ilegitimidad de la frontera es una fascinante amoralidad. No se trata de usar de un maniqueísmo sin originalidad, como el de las criaturas caricaturescas que afirman que el muro es lo que salva a la sociedad de la barbarie de la alteridad. Al contrario, decir que "la frontera es ilegítima" sólo, en absoluto, significa una cosa: que no se está de acuerdo con la posición y la connotación actual del límite. Nada más ni nada menos. Por eso pueden coexistir diversas versiones. Para Trujillo Muñoz, la frontera es obviamente algo difícil de legitimar; sin embargo, no aclara en qué sentido, o nos demuestra que existen varios sentidos. El límite será más contestable que ilegítimo.

Si el límite es contestable, ¿qué se dirá acerca de su utilidad? Si el límite es legítimo e incontestable, obviamente, es útil. ¿Pero que pasará si es ilegítimo y/o muy contestable? Su utilidad decaerá entonces sin duda alguna. No sirve para nada si no se teme al vecino, si no existe miedo de invasión. En *Orescu*, al triunfar Aralda, se esfumará el muro que separaba las diferentes partes de Thundra: ya no hubiera sido útil para nada. Sin embargo, es interesante notar que esa desaparición se acompaña de la de los dioses, que tampoco tienen una utilidad y que se esfuman para dejar

lugar a una nueva era, como si finalmente la frontera fuera un vestigio de unas creencias jamás cuestionadas de nuevo. Cuando llega este cuestionamiento, se derriba todo lo que fue inútil durante años, pero que nadie llegó a querer desaparecer por seguir viviendo bajo el antiguo sistema.

La inutilidad no es sin embargo algo tan obvio mientras duren estos poderes: es la marca de su existencia; finalmente otro símbolo de su ilegitimidad. ¿La frontera no es finalmente lo que demuestra a los Rusokas que ocupan un territorio que tal vez sus antepasados arrebataron a Lobeznia? ¿No será una prueba más de su mala fe?

De esto hay que deducir un razonamiento sencillo: la frontera *es* elegítima para todo sistema de pensamiento un poco complejo, y su origen, dudoso. Sin embargo, no es forzosamente inútil, en todos los sentidos del término. Es solamente un vestigio, una marca del pasado. Pasado que, en apariencia, no le interesa a nadie.

a) La frontera es un vestigio

Considerar que el papel de la frontera no está vinculado con el presente sino con el pasado es tal vez una afirmación absurda en el sentido geopolítico real, pero no lo es tanto al considerar la obra de Trujillo Muñoz. El problema que plantea se podría formular de la manera siguiente: si consideramos que la frontera no es legítima, y sin embargo la vemos como parte del mundo cotidiano, ¿de dónde viene, entonces? Del pasado, obviamente. Este razonamiento puede parecer torpe y incluso asemejarse a una tautología, sin embargo es el que domina. ¿Por qué sino esta dicotomía fronteriza? Lo cotidiano es la resultante de un largo proceso histórico.

¿Que métodos utiliza Trujillo Muñoz en su obra para hacer pasar esa información? ¿Cómo podemos analizarlos? ¿Cuales son sus significados profundos?

1. La marca del tiempo sobre el espacio

La frontera, ya lo vimos, incluye un pasado, un pasado que marcó el espacio y que ya no le interesa a nadie, ya que el fronterizo consagra su vida a lo cotidiano. El pasado no es elemento importante de su vida. Pero la frontera es la parte inconsciente de este pasado que ni siquiera rechaza (porque para rechazar se necesita tiempo). Lo que tendría que recordarle el pasado, pero no puede porque no entiende el código en el cual está escrita esta historia. Por lo cual sólo ve algo que no legítima, que no reconoce, pero que tampoco combate.

Tampoco Trujillo Muñoz pretende hacer un recuento histórico detallado del muro y de lo que representa en el inconsciente de los fronterizos; para esto como para muchos cosas utiliza símbolos —no siempre muy explicables. La historia de la frontera no es sin embargo su prioridad, por lo menos en la narrativa ficcional. Son más seguramente los impactos que aparecen en los subconscientes y en las crónicas que le interesan. Impactos, visiones, y, sobre todo, ficciones interiores de los perso-

najes más que la verdad absoluta. O sueños premonitorios, que simbolizan la historia como algo indescriptible, inimaginable, indeterminado, como la que hace el Emperador Barame en *Orescu* poco antes de perecer en la batalla:

> [...] Entró todo un cortejo de hombres y mujeres que cargaban un cadáver gigantesco.
> - ¿Quién es el muerto?-inquirió Barame.
> - No es un ser humano- le dijo la muchacha sin abrir la boca.
> -¿Quién es el muerto? –volvió a la carga el joven emperador.
> - No es una bestia.
> - ¿Quién es el muerto?- se obsesionó Barame.
> [...]
> - Es tu imperio, Barame.[47]

Y obviamente este cadáver se parece a la historia: no utiliza Trujillo Muñoz para describirlo otras palabras que "un cadáver gigantesco", y al despertar el Emperador hablará de "horror incomprensible". Ve la seña del pasado pero es incapaz de explicar su visión que, por cierto, es a la vez una premonición —la caída de su imperio— y la reminiscencia de una historia que ya nadie entiende.

La historia fue sangrienta, fue violenta, fue desigual, sin embargo no encontraremos párrafos enteros al respecto. El pasado es el pasado, a veces como el padre de Morgado, en *Tijuana City Blues*, ciertos personajes dirán: "eso es parte de México. Un día los malditos gringos lo van a devolver", pero estos pasajes son escasos y bastante cortos. La frontera puede ser vista como el monumento a este pasado. No importa cuándo fue construida: es el último vestigio, un poco como la Zona de Desastre, el Laberinto o el "País de los espejismos", para recordar lo que fue el pasado, qué poco glorioso y tremendo fue. No parece ser un monumento a la gloria de la unidad y de la paz mundial: por eso se justificará el personaje de Aralda, entre otros. La frontera es la lápida de algo que permanece inconsciente pero latente en el mundo fronterizo.

2. La frontera como cementerio de la historia

El mejor ejemplo será quizá el Laberinto, porque a la vez simboliza el inconsciente y el pasado, y, sobre todo, no los pasados y los inconscientes de la humanidad, sino los de todo el universo. Con razón el autor precisa que se trata de la frontera total: es una separación absoluta entre lo que son los hombres y lo que fueron, entre sus creencias y sus certidumbres. Aunque la idea de frontera pierda aquí parte de su sentido primero (separación entre dos naciones tras una conveniencia bilateral), es cierto que el símbolo es impactante. Tal vez lo sea demasiado; porque como ya vimos, todo se confunde adentro del Laberinto, el pasado con el presente, la ficción con la realidad, el movimiento con la inmovilidad: tal vez también se confunde la frontera con las superficies que limita.

Pero es interesante notar que en este caso la frontera es de por sí sola el otro mundo, o mejor dicho, que el otro mundo ya se encuentra circunscrito en la frontera. Como si el autor quisiera subrayar que, al querer demasiadas fronteras, las tomamos todas para encerrar un solo espacio y crear asimismo una multitud de espacios pequeños con recuerdos del pasado. Si la frontera es la lápida del pasado, el Laberinto va más lejos: es el mausoleo.

3. La frontera como símbolo de un pasado imposible de entender

¿Pero que significará esta visión de la frontera como zona que encierra el pasado, aparte de la idea de la tumba? Una respuesta más o menos aceptable aparece en *Orescu*. La frontera helada, cubierta de runas ininteligibles que divide a Thundra simboliza a la muerte de las relaciones entre los dos bandos. En este caso, se considera el muro como a la vez la imposibilidad de comunicar con el vecino y la ausencia de voluntad de querer entender al mensaje del pasado que ahí está escrito. La imposibilidad de comunicar no es lingüística, porque, como ya vimos antes, hablan casi el mismo idioma; no es tampoco un rechazo directo (aunque se tenga cautela para con estos vecinos), es más un fenómeno histórico que tan sólo aparece en las crónicas —tituladas en latín— que ya nadie parece leer: un conflicto antiguo, latente. Existe una falta de interpretación del pasado y de las misteriosas crónicas (aunque no se determine si todavía existen en el tiempo diegético de la historia). No hay deseo de acabar con la frontera, de confrontarse al pasado otra vez. Tan sólo se quiere hacer guerra contra un enemigo invisible, al fin y al cabo simbolizado por estas ruinas y este muro. Un otro forzosamente agresivo por lo menos en el pasado (causa de la edificación del muro), ahora ignorado o criticado.

El objeto frontera se desolidariza de su significado primero: la separación, y poco a poco se vuelve sólo la imagen de un conflicto pasado, de algo que no se tomó en cuenta en la evolución de los países. Por eso es un vestigio arcaico que esconde al todo, que no parece tener interés en el presente.

Ahora, ¿qué simboliza Trujillo Muñoz con esta incapacidad de los personajes al no poder —o no querer descifrar el significado escondido de la frontera? ¿Por qué existirá esta latencia impalpable?

Con esta incapacidad, Trujillo Muñoz consigue sin embargo demostrar los estragos de esta latencia: la frontera permanece en el panorama porque ya no se conocen las herramientas, los signos que permitirían derribarla. Peor, esta frontera atrae un círculo vicioso, al esconder al otro. Y se incrementa su papel de separador. Al no entender las crónicas de *Orescu*, los Rusokas y los Lobeznios seguirán en conflicto.

El no entender el pasado se explica por el triunfo de la ideología dominante, y el autor toma cierto placer en oponer las crónicas olvidadas de un pasado y los discursos de los líderes; el poder interpretar la frontera es también un acto político. Lo que muy pocos consiguen. Porque sa-

ber que la frontera es parte de la historia y no del presente, es dado, como hemos visto, a los personajes menos definidos por un espacio, los más rebeldes —como Aralda, y esta vez mencionamos la de *Orescu* como la de la *Zona Libre*, o como la comandante Dax. Notamos que generalmente se trata de personajes femeninos, y que además, Trujillo Muñoz no da el entendimiento de la frontera a personajes metidos en la realidad fronteriza más básica, sino a personajes de ciencia ficción o fantásticos. Como si entender a la inmovilidad e inanidad del muro no fuese posible en la realidad del mundo actual mexicano. Pero existe tal vez otra explicación, más formalista: el fantástico y en particular la ciencia ficción son géneros que sirven para ilustrar el viaje de un individuo hacia otra verdad insospechable, que viene de otro mundo, del pasado o del más allá. Recibir esta verdad hace de él un elegido, pero también lo separa de la sociedad en la cual vive.

Al contrario de los cuentos policiacos, que también son más realistas, se puede plantear un cuestionamiento más profundo, menos basado en lo actual, en lo cotidiano... más lejos de una frontera realista pero más cerca de una frontera de laboratorio.

Entender a la inanidad de la frontera, de hecho, es un proceso evolutivo, que aparece cuando el personaje llega a conocer e interpretar el pasado. El personaje lo consigue tras un enfrentamiento de sí mismo con el muro, por una razón diferente que el entendimiento del porqué histórico de la frontera: Dax busca la manera de salvar el universo y Aralda (la de *Orescu*) no teme enfrentarse a sus enemigos más mortales. Ambas experimentan la muerte y la creación de una nueva identidad. Esta transgresión, sin embargo, les permitirá entender las señas del pasado, "las voces de los muertos". Las cuales les llevan a entender la inanidad de la frontera, pero una inanidad que va más allá de los problemas territoriales como los que asedian a los habitantes de Thundra. Es una posición semi mística, que no viene ni de un combate ni de un acto de voluntad; se puede hasta ver como el castigo de tanto atrevimiento. El poder interpretar la historia no surge a menos de una transgresión inicial y de una voluntad no humana. Querer derribar la frontera no es un combate político pero la resultante de una búsqueda mística, que se terminará con la abolición del límite; sin embargo, el proyecto no es el propio de Aralda ni de Dax, hasta después de entender las señas.

Lo que nos puede ayudar a intuir que Trujillo Muñoz considera que entender el poder histórico del muro (en lo escrito como en el paisaje) sólo es posible para un personaje que ha superado una prueba sobrehumana, y quién, como el lector, está en un nivel de entendimiento más profundo que los demás. Sin embargo es un conocimiento sin cuestionamiento, recibido, y el personaje va, después de su iluminación, a depender de él, hasta volverse el espacio mismo, despojado de la frontera, como lo intuyen las brujas al ver a la nueva Aralda:

> Sariva lo había descubierto antes de todas ellas.

> Y lo gritaba a los cuatro vientos.
> A las tres islas.
> A todo el mundo:
> - Tu no eres emisaria de los muertos o de los dioses. Tú eres Thundra, Aralda.[48]

El mensaje subliminal de eso es que entender el papel real de la frontera a través de la lectura de los símbolos del pasado (lectura antes imposible) no está al alcance de cualquiera, antes de la llegada de un mediador entre la historia sagrada y el pueblo:

> Al principio, cuando la gente oía hablar sobre Orescu y sus poderes, inmediatamente relacionaba a tal fuerza con el poder de los dioses [...] pues era a través de Aralda que los antiguos mitos cobraban de nuevo un sentido legible.[49]

Sin embargo, si Aralda consigue liberar Thundra, no es por su entendimiento de la historia, sino de los mitos, de lo divino. Para su pueblo es un profeta, pero no un Mesías.

El pueblo thundrense necesita a su profeta; antes de su llegada, está únicamente preocupado por su supervivencia. Utiliza la violencia solamente cuando sus bienes o sus seres queridos están amenazados; el límite es tal vez algo ilegítimo, pero no lo van a criticar, es un elemento de sus vidas y "así es la vida". Al fin y al cabo, ¿no será Trujillo Muñoz un autor pesimista? Ya subrayamos que en ninguna de sus novelas "realistas" ese concepto de frontera indescifrable aparece, como si para él en el presente no existiera otra solución que la resignación y la impotencia. Comparados con las superpotentes (pero no súper heroínas) Dax y Aralda, Morgado y Duloth, el protagonista de *Espantapájaros,* aparecen como incapaces y cínicos. Como si la frontera no pudiera ser derribada en este mundo por gente de todos los días, porque al fin y al cabo estas acciones necesitan al mismo tiempo otra gente, otro espacio, y sobre todo, una decisión que supera a todas las voluntades humanas.

Esto no significa que tan sólo un Dios tiene el poder de desaparecer las fronteras. El Laberinto es la obra del cerebro de un grupo de humanos que ya ha desaparecido, y Aralda experimentará la inexistencia como seres supremos de los tres dioses creadores cuando se enfrentará a ellos. Es todavía algo más profundo que ilumina a los personajes, algo que de todos modos casi no se justifica (o se justifica demasiado, a través un número impresionante de versiones, de preferencia todas contradictorias). Quizá el pesimismo no sea la palabra exacta que defina a Trujillo Muñoz, a lo menos en la obra de ciencia ficción. Hay una esperanza acerca del mundo fronterizo, que aunque casi siempre está visto como un infierno, tiene sus puertas de salida. Puertas de salida que no son especialmente la destrucción de la pared protectora, pero sí su superación. Una superación que, sin embargo, pasa por diversas conversiones y que tampoco es totalmente idílica: es una solución temporaria.

b) Superar a la frontera

Tal vez la frontera sea ilegítima, inútil, fuente de violencia y de agresiones; sin embargo, ¿cómo sobrevivir con ella si se rechaza su universo?

Como todo autor de literatura de género, Trujillo Muñoz no da soluciones exactas, mas al demostrar la ilegitimidad de la frontera, demuestra algo interesante: la frontera es tan sólo un muro, un muro que no mide más de unos metros de alto. El límite tiene sus propios límites.

1. Los límites del límite: el espacio y el tiempo

Al triunfar esa ironía, aparece cierta esperanza: tal vez este muro se perpetúe mientras sigan los dos lados aferrados a sus ideas de conflicto latentes, resultantes de su pasado —que en la actualidad no tienen ninguna realidad, sino la de la repercusión, mientras no se quiera entender los símbolos dejados por la historia, mientras se sigan exponiendo malas razones. Pero —y aunque es un poco extravagante, vale la pena analizarlo- los que querrán negar esa frontera siempre podrán hacerlo de una manera diferente a la del simple migrante: buscando sus fallas, sus límites. Y cuando nos referimos a sus límites nos referimos sobre todo a sus límites físicos y espaciales.

Si así expuesta, la idea parece un poco abstracta, en la obra de Trujillo Muñoz está planteada a través de unas acciones metafóricas, no todas muy originales, pero muy bien vinculadas con la dramaturgia de sus relatos. La más importante —y sobre todo, la más representada— es sin duda alguna la del vuelo. Hay una profusión de seres y de máquinas voladoras en su obra que es difícil de ignorar: desde los papalotes de los niños en *Turbulencias* (que de todos modos está consagrado al vuelo bajo todas sus formas) hasta los seres alados inteligentes que imagina, como los gracos de *Espantapájaros* y los arabescos de *Orescu*, sin olvidar todos los aviones y naves espaciales que utilizan para desplazarse los personajes —más númerosos que los autos. Naves y aviones que están obviamente más allá de la frontera.

Pero, más allá del método utilizado para burlar el dispositivo fronterizo, lo que interesa realmente a Trujillo Muñoz son los actos. Que un avión, una nave o un pájaro dotado de un cerebro casi humano sean capaces potencialmente de rebasar una frontera de cuatro metros de alto con guardias armados no es lo importante; es por qué lo hacen (y al fin, y al cabo, todo *Espantapájaros* está dedicado a relatar esto: cómo y por qué los gracos decidieron pasar), y sobre todo, cómo lo consiguen.

Estas acciones no son generalmente el resultado de una utopía o de un sueño en particular: como el de entender la frontera y su pasado, decidir que es al fin y al cabo un Rubicón muy cruzable no es un acto premeditado. Es obviamente algo más espontáneo, que surge en la narración repentinamente, sin haberse preparado antes.

Estas acciones son trágicas, o por lo menos, así parecen. Resulta generalmente de una huida, de una persecución. Es algo arbitrario. El per-

sonaje se encuentra ahí porque está atrapado o que no puede retroceder. Burlarse de la frontera es una solución de último minuto.

Estas acciones son espaciales. No solamente se trata del espacio terrestre, sino también de los cielos o de los subterráneos. Lo que se trata de demostrar es que la frontera no es una línea recta vertical infinita, mas sí un límite limitado.

Las acciones del graco nos interesan porque menosprecian el límite, como más tarde lo harán los arabescos en *Oreso*. No plantea ninguna problemática al respecto, ni premedita nada. El autor transcribe la transgresión —en apariencia, porque no significa nada para el graco— de la manera más lacónica y más utilitarista posible: "los gracos acababan de pasar la frontera". Asimismo, los arabescos tampoco reconocen a ninguno de los dos bandos, y esta frontera helada, cubierta de signos, es algo que fácilmente pueden superar. Lo burlan porque es una cosa sin sentido en su pensamiento: no es que rechacen o no entiendan a la ley, es que para ellos no tiene ningún sentido.

En pasar la frontera, el graco no interviene con nada sagrado: solamente prosigue su huida. La meta es escapar de Duloth y sus hombres, no ir a México. El límite espacial verdadero para el graco son sus perseguidores, no el muro.

Pero la acción simbólica va más lejos: la invención de personajes volantes como los gracos o los arabescos es una manera de ridiculizar el muro como definición infranqueable de un territorio y de sus costumbres. El muro mide sólo unos metros, pero el graco, gracias a su genial físico, "puede volar hasta doce metros de altura", y el arabesco es capaz de "volar tan alto que el paisaje se vuelve unos detalles". El muro se vuelve parte del decorado.

El graco manifiesta su desprecio de la frontera cuando salva a los migrantes. El arabesco es un poco más perverso: en la guerra entre los Lobeznios y los Rusokas, actuará como espía y agente doble. Es interesante ver que estos personajes (si se puede hablar de personajes) no tienen nombres propios —hasta que el último graco sea adoptado por la pareja tecatense.[50]

No se puede llamar cruzar a ese acto. El graco sigue su camino porque está acorralado, el arabesco viene y va, dependiendo de sus querencias.

2. Permanencia de la frontera en lo actual

Ahora, sí se puede decir que burlar a todas estas fronteras es un acto sin futuro. Aunque les quedará a estos personajes alguna esperanza después de llegar inocentemente al nuevo espacio, generalmente estas acciones serán castigadas por otros que sí creen en la importancia de la frontera, o que necesitan justificarla.

Es un acto desesperado pero que, paradójicamente, deja algunas esperanzas. El graco conseguirá padres adoptivos para su hijo, lo que permitirá la continuidad de su especie. No hay ningún pesimismo, pero el

porvenir no es para hoy. Y obviamente, el porvenir es la abolición de la frontera: ese perfecto entendimiento en el futuro.

Mientras tanto se repetirá sin fin un presente sin meta, con la frontera que se autojustifica, que se reproduce a sí misma, y cuyo significado se pierde en una serie de datos sin explicación. Los personajes que desconocen el símbolo de la frontera no pueden todavía ser plenamente lo que anhelan: son invariablemente sacrificados en el chacmol[51] del enemigo. Poder ver los límites del límite es algo imposible, mortal, peligroso para el orden fronterizo: es sinónimo de muerte y de perdición.

Esta muerte es sin embargo difícil de ver como un sacrificio o un castigo. Para ser sacrificado o castigado, se tiene que conocer la ley y violarla deliberadamente. Lo cual, como ya vimos, no puede ser el caso porque ni siquiera hubo transgresión consciente. En el caso del último graco adulto, el sacrificio es únicamente explicable si consideramos que sirve de carnada a los perseguidores para salvar a su cría.

Planteemos la pregunta que destaca de nuestra reflexión: ¿cuando se burla la frontera desconociendo a la ley, se burlarán también las leyes del lugar y a los que las respetan?

Los gracos, como los arabescos, superan al concepto de frontera dejando detrás de ellos un montón de cadáveres. Aunque son seres dotados de conocimiento y de conciencia, hay algo que les impide totalmente respetar leyes que no los reconocen como seres inteligentes. La frontera es un concepto que siempre superarán, cosa extraña, por no conocerlo y abordarlo con la misma urgencia. Quizá Trujillo Muñoz ahí presenta una visión amoralizada del migrante, del mismo que se vuelven otro, del fuereño.

Es entonces interesante notar como Trujillo Muñoz pasa de un concepto de frontera ilegítima, frontera vestigio, para llegar hasta una frontera superable pero dadora de muerte. El futuro de la frontera es su pasado. El mejor ejemplo de aquello sigue siendo obviamente *Orescu*. Ahí se representa, sin duda alguna, la frontera a la vez como objeto y texto en sí mismo, como elemento físico de vida, una inmensa descripción natural. Tampoco aparece como un concepto abstracto, pero una sucesión de escrituras, imágenes, palimpsesto ininteligible no solamente para los que lo leen, sino para los que lo escribieron.

Tampoco hay que olvidar que la frontera simboliza a la vez a un pasado común con el otro y la ruptura con él. Como en *Orescu*, es el símbolo de la armonía perdida, de cuando la "tierra de los espejismos" no existía y que todo lo sensible era verdad. Cuando la niebla fronteriza no cegaba a los campesinos; cuando no se necesitaba determinar lo que era propio y lo que era otro porque todo era propio.

¿Edad de oro perdida, o mito? Es una pregunta que se puede plantear, pero ya abre a otro problema; lo único que podemos añadir al respecto es que la polifonía permite semejante posición.

¿Será la frontera el santuario de los conflictos del pasado?

Conclusión

Para Gabriel Trujillo Muñoz, más que en todos los demás escritores de la Generación de la Ruptura, la frontera es una inscripción en un territorio dado. Es el autor que más irrumpe con el territorio estatal, que saca la dimensión fronteriza de un sistema muro-línea-discontinuidad, para solamente cuestionar el concepto fronterizo.

Sin embargo, esa frontera tiene otra particularidad: sale de su dimensión física para ir hasta otras formas de discontinuidad, mentales, intelectuales, históricas, y eso, sin perder su dimensión esencial: la de escritura de un pasado.

Es interesante notar que, finalmente, la escritura de Trujillo Muñoz no es una escritura de la frontera, sino de las fronteras. Sería quizá reductor definir su obra cómo un catálogo de todos los límites posibles e imaginables. Sin embargo, desde un principio, sitúa su obra como la explicación del elemento fronterizo; obra que va evolucionar hasta definir el universo como la suma de todas las fronteras existentes, dejando de plano poco a poco de interesarse en la frontera la más obvia, la más cotidiana, para hablar de las otras fronteras, las que no están situadas en territorios físicos, sino en las mentes, los mitos, la historia, los personajes, el idioma. En esa concepción no hay lugar para un más allá vivible o sensible: los personajes traen con ellos su límite, su propio muro.

Si la frontera es una inscripción, entonces, es una inscripción múltiple y situada en todo, en todas las mentes, en todos los destinos. Fronteras que marcan los siquismos, las acciones: de todos los autores de su generación, Gabriel Trujillo Muñoz es el único que generalizó la frontera como modo de pensar y de ser, y que la transformó en un elemento imprescindible para entender su mundo ficcional. Pocos elementos en su dramaturgia, en los personajes, en sus descripciones, hasta en su misma escritura, se salen de esa relación de atracción y repulsión que caracteriza el universo fronterizo.

En la dramaturgia aparecen tras figuras de justicieros y de persecuciones una gestión de un espacio de límites movedizos, donde la vieja frontera simbolizada por un vestigio olvidado de todos (como la Zona de Desastre o el "País de los Espejismos") no es la que limita los personajes, sino líneas de frente, perseguidores, enemigos invisibles.

Las relaciones entre los personajes son también ecos de esa frontera generalizada. Entre la incomprensión de los actos de los demás, el individualismo, los antagonismos, la relación imposible con dioses que al fin y al cabo no existen, la animalización de unos y la humanización de otros, Trujillo Muñoz crea un sistema de personajes contrastados, opuestos, casi siempre prisioneros o de un grupo o de su propia individualidad. La

frontera la más honda en su obra es quizá la que existe entre las visiones de los personajes, quiénes en su búsqueda (porque hasta el más negativo busca algo) pierden toda posibilidad de comunicar realmente con el otro.

Esta falta de comunicación nos lleva a la inscripción ilegible o de significado múltiple que es la frontera. Finalmente, la frontera es como la Torre de Babel: el símbolo inconcluso de la incomprensión entre los hombres; símbolo que obviamente no traía este significado en un principio, pero que lo adquirió con el paso del tiempo. La frontera es la marca o el resumen de las incomprensiones entre los seres. Es el símbolo físico de númerosas e interminables rupturas mentales. En vez de ser la separación entre dos entidades políticas, es la imagen latente de todas las rupturas que existen en un mundo que proclama la abolición patética de todas las diferencias para federar al hombre bajo la bandera de la sociedad de consumo —si permanecen dudas al respecto, leer unas cuantas páginas de *La Zona Libre*-, mientras que la historia, ilegible y olvidada, carece de explicaciones modernas.

NOTAS

1 Gabriel TRUJILLO MUÑOZ, *Literatura bajacaliforniana Siglo XX*, Mexicali, Editorial Larva, 1997.
2 Véase entrevista.
3 Gabriel TRUJILLO MUÑOZ, " La Zona Libre" (1991), en *El cuento contemporáneo en Baja California*, H.F. Berumen, compilador, Mexicali, UABC, 1996, Pág. 109.
4 Id. Pág. 109 La omnipresencia de numéros es característica de la propaganda del Líder.
5 Id. pág. 97
6 Véase entrevista.
7 Aunque en Tijuana los barrios se llamen "Zonas" y que justamente el de las maquiladoras se llame "Zona Libre", esta denominación (segunda mitad de los años noventa) es posterior al cuento.
8 Gabriel TRUJILLO MUÑOZ, *Orescu, La Sangre. Tomo I.*, Pág. 65. México, Times Editores, 2000.
9 Id. pág. 13.
10 Neologismo.
11 Gabriel TRUJILLO MUÑOZ, "La Zona Libre"... Referencia a Bradbury: véase anexo.
12 Canciones populares del Norte de México
13 Mercenario que hace cruzar a los migrantes.
14 Gabriel TRUJILLO MUÑOZ, *Espantapájaros*, Mexico, Lectorum, 1999, pág. 109.
15 Id. pág. 112
16 Referencia al mundo cotidiano: "Dax" es una importante cadena de tiendas de artículos para el hogar en Baja California.
17 Curtiz, *Casablanca*, 1941.
18 El personaje interpretado por Bergman en *Casablanca*.
19 Otro fenómeno recurrente es que siempre en la obra de Trujillo Muñoz existe un espacio frontera importante antes de la frontera misma.
20 Véase entrevista.
21 Id.
22 Ibíd.
23 En la mayoría de los casos, como aquí, designa a un abogado o un jurista.

24 Escenarios predilectos de la Generación de la Californidad.
25 Las mujeres. Gabriel TRUJILLO MUÑOZ, "Descuartizamientos" (1994-1995) en *Tijuana City Blues*, México. Sansores y Fernandez, 1999. pág 166.
26 Ibíd., pág. 164.
27 ¿Será una referencia al "slang inglés"?
28 Gabriel TRUJILLO MUÑOZ, *Tijuana City Blues*, Sansores-Fernández, 1999, pág. 61.
29 Gabriel TRUJILLO MUÑOZ, *Orescu, I. La Voz*... pág. 50. Tal vez sea una referencia a la masacre de sacerdotes mexicas que ocurrió antes de la Noche Triste, durante la Conquista.
30 Gabriel TRUJILLO MUÑOZ, "Descuartizamientos"… pág. 166.
31 Id.
32 Barrios de Mexicali.
33 Gabriel TRUJILLO MUÑOZ, "Tijuana City Blues" en *Tijuana City Blues*... pág. 31
34 Porque la mayoría proviene del Estado de Oaxaca.
35 Gabriel TRUJILLO MUÑOZ, "Descuartizamientos"... pág. 148.
36 Gabriel TRUJILLO MUÑOZ, "Zona Libre", pág. 91
37 Coloquial: gente tosca, burda, sin modales ni cultura.
38 Gabriel TRUJILLO MUÑOZ, "Tijuana City Blues", pág. 62
39 Luis Humberto CROSTHWAITE, " Marcela y el Rey al fin juntos en el Paseo Costero" (1992) en *El cuento contemporáneo en Baja California*, F.H. BERUMEN, comp., Mexicali, UABC, 1996.
40 Véase entrevista.
41 Gabriel TRUJILLO MUÑOZ, *Espantapájaros*. México, Lectorum, 1999.
42 Gabriel TRUJILLO MUÑOZ, "La Zona Libre"... pág. 94
43 O sea, un WASP.
44 Agentes de la Border Patrol.
45 Se trata de la « zona de los espejismos », lugar-frontera dónde Aralda recibió su misión y su nueva vida.
46 Gabriel TRUJILLO MUÑOZ, *Orescu, I. La Voz*... pág. 51.
47 Id., pág. 58.
48 Id., III. *La Luz*, pág. 66.
49 Id, pág. 66.
50 Habitantes de la ciudad de Tecate.
51 Piedra de sacrificio prehispánica.

La frontera como amenaza, ósmosis y utopía. Entrevista con Gabriel Trujillo Muñoz

¿Cómo considera la frontera en su literatura: la incluye o la trasciende?

En los años ochenta del siglo XX, yo solía escribir poesía y no narrativa fronteriza. La literatura nacional entonces no estaba viendo hacia nosotros, hacia el norte, pero al principio de esa década, los intelectuales del centro del país empezaron a ver que la frontera norte era un lugar de problemas, como la migración, el narcotráfico, etc. Fue cuando se crearon centros de estudios o artísticos como el colegio de la Frontera Norte y el Centro Cultural Tijuana. Y poco más tarde, se buscó hacer de la frontera México-Estados Unidos un objeto literario, la mostraban circunscrita a estos temas sociales, antropológicos, dejando a un lado la vida cotidiana de ser fronterizo. Yo al principio nunca pretendí hablar sobre la frontera, no era mi ámbito, era como todos los escritores nacionales de mi generación, quería escribir sobre el amor, la muerte, la huida del tiempo; pero me daba cuenta que en la literatura nacional la frontera era, digamos, mal enfocada. Estaba vista sobre sus aspectos de nota roja. Se veía detrás de lo que había escrito José Vasconcelos u Octavio Paz en términos de concepto; luego estaban todos esos reportajes de los periodistas nacionales y extranjeros –Ovid Demaris, Fernando Jordán, Erle Stanley Gardner, Ricardo Garibay, Jack Kerouac, José Revueltas- que habían venido a describir la frontera, pero que sólo habían vivido en ella por una temporada.

Nuestra posición, como autores residentes en la franja mexicana de la frontera México-Estados Unidos, fue la de crear y describir la frontera con la base de la visión de los propios fronterizos. Para nosotros, la frontera no era hablar de autores chicanos con la perspectiva de la Ciudad de México. No entendían los del centro porque no íbamos a hablar de la pérdida de identidad, ni de la lucha por Aztlán, íbamos a hablar de la frontera como era si uno vivía en ella, compartiendo el pan y la sal con los vecinos; de la vida cotidiana, incluyendo el comercio y la cultura popular, pegada a la línea internacional, aunque esta también esté circunscrita a la injusticia, a la violencia, a los conflictos sociales y políticos, pero desde nuestra perspectiva, con nuestro propio estado de ánimo, con argumentos de seres humanos en la periferia de la cultura latinoamericana, hispanoamericana y nacional. La frontera no era una llaga, ni una cicatriz indeleble. Era nuestro patio de juegos. Una imagen más de la vida cotidiana que de nota roja, no la visión de los que venían a la frontera para reportearla en sus conflictos y desastres, como si sólo eso fuera vivir en la frontera. Por eso nos sentíamos alejados de esas visiones míticas, nun-

ca soñamos con Aztlán, nunca fue nuestra utopía el *pachuco*. Menos aceptamos el realismo mágico como escuela a seguir, porque era demasiado folklórico, demasiado centro de la República. Como escritores fronterizos el barroco tropical y el orgullo chicano nos parecían las dos caras de una misma, falsa moneda.

Mexicali como ciudad fronteriza colinda con la ciudad de Calexico, en California, una ciudad pequeña, donde lo que prevalece, como cultura, como forma de ser y actuar y relacionarse, es mayoritariamente mexicano. Mexicali es, como urbe, como espacio cultural, ocho o diez veces mayor que Calexico. Soy un fronterizo sin sentido de inferioridad ante lo estadounidense. Pero California era nuestro único vínculo con la sociedad de consumo en toda su potencialidad. Hablo de que los productos estadounidenses –desde rifles, electrodomésticos y ropa hasta libros, discos y videos- eran parte de nuestro paisaje cotidiano, de nuestro contacto con la modernidad. Nosotros nunca vimos a la frontera como un lugar peligroso, hostil, adversario vigilante de sus posesiones, porque lo veíamos como parte de nuestro horizonte de realidades diarias. No había confrontación violenta: el espacio de Calexico nos recibía con los brazos abiertos porque nosotros éramos sus clientes preferidos, el oxígeno vital para mantener su economía.

¿Entonces considera que si California es el supermercado de Baja California?

Son espacios de trueque, de intercambio cultural, en los cuales, en un tiempo todavía cercano, podías conocer a las personas, los saludabas, no eran extraños a ti. Incluso no hablabas en inglés en Calexico porque el español era el idioma oficial. Todavía ahora te reciben el peso sin problemas. Sigue siendo una zona libre para los viejos habitantes; para los nuevos ya no, ya aparece la imagen de campo minado, de perros guardianes, de frontera blindada, de desconfianza mutua. Ahora son tiempos de guerra y ya no hay vecinos confiables, sólo aliados y enemigos. Y una atmósfera de vigilancia perpetua, de paranoia creciente. Pero aún hoy Mexicali y Calexico son ciudades hermanas, una misma urbe dividida por un cerco de alambre, una sola mancha urbana y dos diferentes países, dos culturas más semejantes que distintas.

¿Más ósmosis que confrontación?

Sí. Más ósmosis, sobre todo si consideramos la frontera de los años 60. Antes de la operación "Intercepción" hecha por Nixon y Díaz Ordaz. Para el poblador fronterizo básico, los Estados Unidos no son el ogro, sino el vecino. El vecino que no representa ni es una amenaza ni un estereotipo. Yo me fui a estudiar a Guadalajara. Y en Guadalajara, cuando yo decía "Estados Unidos", los otros entendían "Paraíso", y preguntaban "¿ya fuistes a Disneylandia?". Le daban un valor que a mí me parecía erróneo, que hacía a EUA algo ajeno. Los Estados Unidos nunca me parecieron mejor que México. Es solamente "el otro lado". En

esa época, Calexico era un barrio de Mexicali, y lo veíamos como parte nuestra. Claro, estoy reduciendo todo a una microhistoria, a un espacio específico. Ahora sí, en este espacio específico, en mi juventud, la frontera nunca fue un lugar de confrontaciones. Eso no significa que cuando yo regreso en los años ochenta, en 1981, no vea que la frontera ya es otra. Hay más desconfianza entre unos y otros, cada vez se piden más papeles. Te doy un ejemplo: en los años sesenta los gringos pusieron este cerco de alambre que está ahí, a dos cuadras de donde estamos platicando. Lo pusieron como una señal de que las cosas ya no serían más las mismas, que vivir en la frontera no te eximía de presentar tu pasaporte, tu mica, pero podías seguir viendo lo que el vecino hacía, podías utilizar el cerco como una malla para jugar voleibol. Recuerdo que jugábamos fútbol en la frontera, pasando de un lado a otro. Fue entonces que al municipio mexicalense les pareció horrible que hayan puesto ese cerco de alambre. El presidente municipal, después de consultar a los vecinos, puso rosales. Hizo que el cerco de alambre fuera una barda llena de rosales. Con lo cual escondió la agresividad que representaba. Ahora, y a pesar de los rosales, tú puedes ver que el cerco de alambre es un cerco que ya divide. Ya hay una visión urbanística, es como una separación. Por lo tanto, lo primero que yo hice fue discernir estas dos posiciones: la frontera como un lugar que todavía puede servir de intercambio, y la frontera como un lugar donde se confronta el primer mundo con el mundo en desarrollo, dónde se trata a la vez de comerciar con el otro y engañarlo. Es una confrontación que pasa por la astucia. Empecé a escribir narrativa policiaca, a crear un personaje como Miguel Angel Morgado, el abogado investigador de mis novelas policiacas, que siendo mexicalense, se ha ido al Distrito Federal y regresa a una frontera que ya mudó, que ya no es la misma que conoció cuando niño; una frontera más fiera y desafiante, más dura e implacable. En la que debe aprender los nuevos signos, los nuevos códigos de vida y de comportamiento para sobrevivir a sus acechanzas, a sus desafíos. En mis novelas policiacas el conflicto más profundo se da entre el Mexicali de la infancia que Morgado recuerda y atesora y el Mexicali actual que lo asalta con nuevos peligros y amenazas. Es una pugna sorda entre dos épocas, entre dos momentos en la vida de este investigador-defensor de los derechos humanos metido en el laberinto de una justicia improbable.

¿Porqué pasar luego a la ciencia ficción?

Porque la ciencia ficción me permite ampliar el foco de mi narrativa, extender su perspectiva en términos de las realidades que incursiono, de los conocimientos en que me apoyo para crear una trama, unos personajes dados. Se multiplica el significado de frontera. Es un ejercicio de imaginación, un salto en el vacío. Yo escribo dos tipos de narrativas básicas: la policiaca y la ciencia ficción. La ciencia ficción se basa en un relato sobre fronteras que se cruzan: la del tiempo y la del espacio, la de las mutaciones biológicas y los cambios tecnológicos. El primer cuento policiaco

que escribí, *Lucky Strike*, fue en los años 80. Es un cuento al revés: aquel que llega a la frontera no es un migrante mexicano en busca de una vida mejor sino que es un chicano, un *killer* de las grandes corporaciones. Viene a matar a alguien que causa líos al monopolio algodonero, pero este matón entiende que él mismo es un ser fronterizo, que no le debe nada a nadie, y se rebela contra la compañía, hace sus propias reglas de juego. Vivir en la frontera es hacer tus propias reglas de juego, inventar nuevas formas de hacer dinero, de producir placer, de sobrevivir al infortunio. Pero considero que la novela de ciencia ficción que corresponde más a la zona fronteriza es *Espantapájaros*. Allí la frontera es real y a la vez es la frontera de la ciencia, el conocimiento que quiere alcanzar mayores alturas, que busca manipular el futuro de la raza humana. La gran lección de la ciencia ficción es que todos somos *aliens*, todos somos migrantes en el esquema del tiempo que transcurre, del universo en expansión. Siempre estamos abandonando nuestras casas, nuestra realidad, y nos ponemos en marcha por quimeras de progreso, de prosperidad, de mejor fortuna. La frontera puede ser un obstáculo pero también es una promesa por cumplir, una opción que se elige a veces por pura necesidad y otras veces con los ojos bien abiertos, sin engaños de por medio. Saber que uno es el viaje que emprende, la travesía que realiza. Avanzar siempre aceptando que tendremos pérdidas y ganancias, dolor y júbilo, muerte y resurrección.

¿Y por qué elegir esta frontera irreal?

La ciencia ficción expresa perfectamente a la frontera como lo que es: un lugar que hay que reinterpretar constantemente. Cada vez hay nuevas formas de vivir la frontera: es lo que pretendo describir con mis novelas de ciencia-ficción. La frontera es una mutación que se multiplica. Ahora todo el mundo, a partir de la globalización rampante, es frontera. Ahora todos, desde nuestra computadora, somos fronterizos, seres que se adaptan a un ambiente que cambia abruptamente, que nunca se queda en paz.

¿Entonces será la frontera más un elemento de vida que de muerte?

Es un elemento de vida, sino no hubiera elegido vivir en Mexicali, me hubiera ido a otro lado: al Centro del país o al extranjero. Pero decidí que Mexicali es un catálogo de universos que chocan unos con otros, de fronteras desplazables que siempre tienen alguna sorpresa por ofrecer, algún prodigio por mostrar; y no olvidemos que además de la frontera urbana con Calexico, está el desierto –desde Nogales a Mexicali es un solo desierto. La hostilidad mayor es el clima, no las personas o la sociedad. Es el verano interminable, los meses en que el sol prevalece y dicta sus leyes. Morir aquí es cosa fácil. El desierto no perdona. Necesitas tener una enorme fuerza de voluntad para asentarte en estas comarcas. Yo vivo, pues, en un paisaje de película de ciencia-ficción, en el futuro deso-

lado, de tierras arrasadas, del mundo por venir. Pero la lección fundamental del desierto es que donde más adversas son las circunstancias para vivir, la vida se sostiene, crece, evoluciona, se arraiga. Es como habitar el propio infierno y, sin embargo, vivirlo con tierna simpatía, soportarlo no sólo con paciencia sino con creatividad, con imaginación. Mis novelas son obras de ermitaño, de gente que escribe bajo la sombra pero disfrutando los espejismos de la arena, la luz resplandeciente, el agua y sus milagros.

¿La ciencia ficción era para trascender la frontera, o para darle otra luz, otra visión?

La frontera es para muchas personas un lugar de paso. La frontera es una serie de obstáculos antes de llegar al paraíso de los Estados Unidos. Pero para los fronterizos, la frontera no es el lugar de paso. Es el lugar de vida, es el paisaje que te rodea. Lo que trató de hacer es oponer personajes que viven aquí –unos que si saben lo que es la frontera cotidiano, y personajes que llegan con otras ideas de la frontera, preconcebidas o prejuiciosas, y hacer que ambos descubran que sus visiones son completentarias. La frontera es a la vez un lugar de paso, un lugar de peligro, un cementerio – Ciudad Juárez sería el ejemplo mayor-, pero también la frontera es solidaridad, porqué la gente se quedó aquí y no siguió su camino. Aquí acaba América Latina oficialmente. Todavía puedes decir: "es México", y de alguna manera la gente se quedó en este infierno aunque tenía oportunidades de hacerse de papeles para vivir al otro lado. De cierta manera, los fronterizos escogieron este modo de vida para sentirse en tierra propia y aprovecharse de las ventajas del "Imperio"; y es que vivir en la frontera es tener a tu disposición dos mundos, dos distintas formas de ser utopía.

Acerca de *La Zona Libre,* hay una referencia clara al nazismo. Sin embargo, ¿asimila a los norteamericanos con esos nazis mercantilistas?

Sí y no. En el termino geográfico "Zona Libre" hay ironía, porque si es libre pero también es un lugar de muerte. Sigo en este sentido: en 1991, cuando escribí este cuento, no podía prever lo que iba a suceder diez años más tarde en Estados Unidos: la aparición del factor seguridad sobre el factor libertad. La Zona Libre es como la que existe en Tijuana: es una Zona Libre de Comercio, sin embargo, es también una zona donde puedes acabar muerto si no conoces las reglas del juego que aquí se juega. Pienso en la Operación Guardián y en ese tipo de operaciones que van a acabar multiplicando el número de migrantes muertos; es toda una ordalía cruzar ahora. Debes ser experto en sobrevivir en condiciones extremas en términos de clima, de campos vigilados como si estuviéramos en una zona minada. En la época en la cual escribí la *Zona Libre*, la frontera se hacía muro y, de un problema policiaco de nota roja, se volvía un problema militar. Es una visión de guerra. Ves el Cañón Zapata,

en Tijuana, está totalmente monitoreado. Ahí nadie entra. En cambio, la *Zona Libre* es un lugar de exclusión. Es como el purgatorio. No todos lo pasan. Muchos se quedan en ella para siempre. Es una visión futurista de un purgatorio contemporáneo. Una especie de propaganda que se le revierte al gobierno totalitario que fomenta tal leyenda urbana porque los propagandistas olvidan que, en un mundo hecho de normas implacables, incluso el purgatorio es una especie de esperanza en algo mejor, la visión utópica por excelencia, que te mantiene en fila y esperando su cumplimiento siempre postergado.

¿Que autores reivindica como base de su propio pensamiento?

Como narrador y escritor de ciencia-ficción, yo reivindico dos o tres autores: Ray Bradbury, sobre todo con *Fahrenheit 451*, porque ahí desarrolla uno de los temas que prefiero: el individuo contra la sociedad normativa, contra los usos establecidos por una sociedad pasiva. Montag, el protagonista, me fascina porque es a la vez el que quema libros y el que gracias a los libros toma conciencia de la infamia en la que participa y logra liberarse a sí mismo. Y esto, como sabemos, no es una decisión sin consecuencias. Todo el mundo trata de normalizarlo: su mujer, sus jefes, sus compatriotas. Y sin embargo, persiste en su utopía. Se parece a esos mexicanos que han logrado pasar la frontera y que son, a mi parecer, los últimos utopistas. No porque la utopía exista, pero logran que sea parte de ellos, que los libros no mueran porque ya son parte de su propio ser. Otro autor que a mí se me hace muy importante porque me hizo ver que se podía incluir un mensaje político en la ciencia ficción es Frank Herbert con su novela *Duna*. Primero porque el protagonista es el desierto, además porque aparece una figura de Mesías que libera al pueblo, y que, claro, no pertenece al pueblo; el mensaje es muy obvio: "cuídate de los Mesías, quieren la gloria y el poder, y tú eres carne de cañón para sus planes". Además, el uso que hizo de la cultura árabe esta muy interesante; se me hace que responde al debate que enfrentamos hoy: la cuestión de la cultura propia, con rasgos particulares y peculiares de tu región y la cultura uniforme de la globalización. El tercer autor que reinvidinco es Ursula K. Leguin. Lo que me interesó de su obra es que ella plantea la problemática del mundo actual, la diferencia social, sexual, política, étnica o económica como vehículo de cambios, como promotora de una mayor conciencia en las necesidades de los marginados, de los que no se sientan en el banquete de la fama y la riqueza; una ciencia-ficción como la literatura costumbrista de hoy: la de un universo donde no puedes saber lo que es lo verdadero y lo falso, en el cual todas las voces son válidas pero no todas tienen la misma razón.

¿Como en el Laberinto?

Sí. En el Laberinto, el núcleo de todos mitos se queda físicamente en el espacio, y la realidad se convierte en una mezcla de sueños colectivos y mitos cinematográficos, literarios, ideológicos y políticos. Un *melting pot*

que vive su propio tiempo y sus propios relatos de vida y muerte, de historia y reciclaje. Un espejo de nosotros mismos y de nuestros deseos de belleza y acción, de fuerza y poder.

¿Cual es la relación entre el background cinematográfico hollywoodense –y de cineclub, y Baja California, una región casi virgen al respecto?

No estoy muy seguro de que esté virgen en cuestiones cinematográficas; en 1926 ya teníamos un productor, Rafael Corella, que en Mexicali hizo películas Pro-Patria, como las llamaban: *Raza de bronce* y varias más. Pero se me hace que *Casablanca*, junto con unas cuantas otras películas, ya es parte de la cultura universal. No tenía que precisar quién era Ilsa Lund o Rick Blaine, todo el mundo lo sabía. Lo utilicé para contar lo que me interesaba mucho; si tú te fijas en el *Laberinto*, igual que en la Zona Libre, lo que me interesaba era el fascismo. Fascismo que entiendo como pureza racial, como solución final. Todo lo opuesto al mestizaje. Tal vez porque yo estudié en una universidad neofascista como la Autónoma de Guadalajara donde se nos enseñaba que el mundo estaba controlado por una mafia judía. Bueno, ¿cómo razonar al respecto? La ciencia ficción, igual que la ciencia, te ayudan a encontrar argumentos para advertir las falsedades, los engaños que el poder distribuye como promesas de una superioridad espuria.

Otro aspecto interesante es que los fascistas están atrapados en el *Laberinto*...

Sí. Están prisioneros de ellos mismos. El *Laberinto* es una frontera total, pero, además es una frontera interior, entre tú mismo y tus deseos; es el deseo de transcendencia de criaturas efímeras. La mitología cinematográfica funciona aquí como el mecanismo sustentador de esta alegoría de trascendencia, de este falso decorado con efectos especiales que intenta suplantar la realidad. Sobre todo el cine de ciencia ficción, desde sus orígenes, nos ofrece la expectativa de que podemos ser otra cosa, otras vidas mejores que la nuestra. Convertirnos en superhéroes infalibles, en salvadores de la humanidad. Desde luego, con todas sus nefastas consecuencias.

***El Laberinto* en algunos momentos se parece al final de *2001*...**

Sí. O a un hoyo negro: crees regresar a un punto de partida, pero en realidad estás pasando a otra dimensión, resucitando de tus cenizas. Como un nuevo nacimiento. O entras a un universo distinto, a un cosmos ajeno a todo lo conocido, con sus propias leyes de uso, donde la entropía reduce todo a caos. Pero el caos es accidente, es azar, es creación. El Laberinto es lo que tú pongas en él: tus esperanzas y temores, tus fantasías y perversiones. Lo mejor y lo peor de nuestro propio mundo: como en una película de estreno. O un bar en Casablanca donde residen los

desplazados de la guerra. Vas allí para olvidar tus pérdidas, para soñar despierto la vida que deseas recuperar, las quimeras que anhelas se cumplan a plenitud.

¿Y respecto al resto del mundo, cómo se considera la literatura de Baja California?

Lo bueno de la globalización de los medios de comunicación es que la literatura de Baja California dejó de estar supeditada a lo fronterizo y abrió sus horizontes a temas universales sin perder su identidad de tierra de paso, de punto de coincidencias y fricciones entre la cultura latinoamericana y la anglosajona. Sin embargo, la frontera no es vista, por los que vivimos en ella, como una amenaza ni como un trampolín al paraíso del vecino del norte. Más bien es una oportunidad para contar nuestro entorno, lo que de ella nos impacta o nos desafía. Nuestra forma de ser y de vivir el mundo. Tenemos muchas afinidades con los escritores californianos, porque también ellos están confrontados a la idea de la frontera como parte de su narrativa o sus investigaciones. Con Harry Polkinhorn, Mark Weiss, Robert L. Jones, Joan Lindgren, Juan Carlos Ramírez o Mario Martín. La frontera con California ayudó mucho en el sentido de que compartimos no sólo una región sino una cultura que lo mismo abarca al movimiento beat que a Hollywood, el ecologismo radical que el ciberespacio del internet. Tal vez por eso la literatura de Baja California es la menos regionalista de todo el Noroeste del país y siempre anda apostando por lo novedoso, por lo original, por lo explosivo y extremo. Literatura a un paso adelante del resto de las letras y los literatos nacionales. Fronteriza no por sus temas sino por su actitud vital, por su personalidad mutante. Por su desafío a convenciones y convencionalismos. Y eso ya lo perciben investigadores como Nuria Vilanova, Diana Palaversich, Paul Fallon, José Luis Villalobos, Claire Fox, Carlos Bastidas, Javier Rangel, Miguel Rodríguez Lozano o tú misma. Ya somos un secreto a voces, un nuevo territorio por explorar.

Argumento de los relatos analizados

***La Zona Libre* (1991)**
Relata la huida de dos ancianos, Aralda y Darev, en una sociedad totalitaria y neofascista, que buscan un lugar llamado la *Zona Libre*, dónde se librarán del poder de sus enemigos. Ese lugar es en realidad un cráter volcánico que se confunde con la muerte.

***El Laberinto (As time goes by)* (1995)**
En un futuro lejano, el universo ha vuelto al vacío inicial y sólo queda un grupo de seres humanos a bordo de una nave espacial. Pero hasta eso puede desaparecer si no se destruye el Laberinto, un lugar fantasmático dónde se entremezclan imágenes y mitos de la historia de la humanidad.

***Mezquite Road* (1995)**
Primera aventura de Miguel Ángel Morgado. Un caso de casinos clandestinos en Mexicali. Establece el regreso del hijo pródigo y su enfrentamiento con una frontera distinta a la que conocía.

***Tijuana City Blues* (1999)**
Miguel Angel Morgado, un abogado, tiene que encontrar al padre natural de uno de sus clientes. Lo busca en Tijuana donde sus propios recuerdos se entremezclan con recuerdos de otra época, la de la *beat generation* entre otras.

***Turbulencias* (1999)**
El mismo Morgado busca a un piloto desaparecido de manera extraña en el desierto de Baja California. Mientras surgen recuerdos de su infancia en Mexicali, sus indagaciones lo van a llevar hacia una estafa más grande de lo que se imaginaba.

***Descuartizamientos* (1999)**
Morgado, junto con un grupo de investigadores del Ministerio Público, busca a un asesino de niños. Acaban descubriendo tras muchas peripecias un tráfico de órganos.

***Espantapájaros* (1999)**
La huida y la persecución por el ejército norteamericano de unas criaturas aladas inteligentes, los gracos. El relato demuestra como estos seres, creados por los mismos científicos norteamericanos, pasan del estado de sangrientas criaturas al de seres pácificos.

Orescu (2000)
Orescu relata la guerra entre las dos naciones del planeta Thundra, Lobeznia y Rusoka, y como Aralda, una doncella guerrera, logra pacificar un mundo dividido hacia lo extremo.

El festín de los cuervos. La saga fronteriza de Miguel Ángel Morgado (2002)

Compilación de los relatos policíacos de este abogado investigador, incluye una nueva aventura: *Laguna Salada* (2000).

Bibliografía

Obras de ficción de Gabriel Trujillo Muñoz:

TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. "La Zona Libre" (1991), en *El Cuento Contemporáneo en Baja California,* BERUMEN, Felix Humberto compilador., Mexicali, UABC, 1996.

TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. *Laberinto (As time goes by)*, Mexicali, ICBC, 1994.

TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. *Tijuana City Blues*, México. Sansores y Fernández Editores, 1999.

TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. *Espantapájaros*, México. Lectorum, 1999.

TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. *Orescu*, 3 tomos, México. Times Editores. 2000.

TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. *El festín de los cuervos. La saga fronteriza de Miguel Ángel Morgado*, Colombia. Norma. 2002.

Otras obras de ficción:

CROSTHWAITE, Luis Humberto. "Marcela y el Rey al fin juntos en el Paseo Costero" (1992), en *El Cuento Contemporáneo en Baja California*, BERUMEN, Félix Humberto compilador., Mexicali, UABC, 1996.

NORZAGARAY, Angel. *Teatro Fronterizo 9*. UJED, 2003.

SALCEDO, Hugo. *El Viaje de los Cantores*. México. Punto de Partida, 1989.

Ensayos, críticas:

PALAVERSICH, Diana. "Memorias del futuro en dos narrativas de Gabriel Trujillo", *Yubai* #33, enero-marzo 2001, México, UABC.

TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. *Historia de la Literatura Bajacaliforniana, Siglo XX*. Mexicali. Larva, 1997.

VAQUERA VASQUEZ, Santiago. "Wandering in the Borderlands: Mapping an Imaginative Geography of the Border" in *Latin American Issues, Volume 14: Deconstructing The American-Mexican Border*. Houston. Texas A&M University, 1998.

Índice

Introducción 9

I. Imágenes del límite 14
a) La amenaza 15
1. La amenaza de la desobediencia 15
2. La Amenaza del Otro 18
3. ¿Amenazas sensibles o virtuales? 20
b) Fascinación: ilusiones y utopías en el país de los espejismos 20
1. El fantasma de la libertad 21
2. La figura fronteriza impuesta: el migrante 22
3. La utopía suprema: la verdad 23
b) El hoyo negro fronterizo 26
1. El inmovilismo y la pérdida de identidad 27
2. La aglomeración fronteriza 27
3. El desorden indiscriminado 28

II. Ósmosis 30
a) La ósmosis define el espacio fronterizo cotidiano. 31
1. La ósmosis como la reinterpretación de los códigos fronterizos 32
2. El idioma como marcador de la ósmosis 34
3. Ósmosis cotidiana y conocimiento de la Historia 35
a) Osmosis jurídica y moral 37
1. Figuras de justicieros burlados 37
2. ¿Superioridad de la ley fronteriza? 39
3. ¿Existirá una justicia divina en la frontera? 40
b) Osmosis de seres: lo suyo y lo ajeno 41
1. ¿Dónde está realmente la frontera? 41
2. ¿Quiénes son los otros? 42
3. ¿Dónde estamos? 44

III. De la (in)utilidad de la frontera 46
1. ¿ La frontera: legítima o ilegítima? 47
2. Figuras para quiénes la frontera es legítima 48
3. Bestiario fronterizo: ¿será humana la frontera o animalizados los que la justifican? 50
4. ¿Por qué querer hacer desaparecer la frontera? 51
a) La frontera es un vestigio 53
1. La marca del tiempo sobre el espacio 53
2. La frontera como cementerio de la historia 54
3. La frontera como símbolo de un pasado imposible de entender 55

b) Superar a la frontera 58
1. Los límites del límite: el espacio y el tiempo. 58
2. Permanencia de la frontera en lo actual 59

Conclusión 61

La frontera como amenaza, ósmosis y utopía.
Entrevista con Gabriel Trujillo Muñoz 64

Argumento de los relatos analizados 73

Bibliografía 75

La frontera en la narrativa de Gabriel Trujillo Muñoz, de Anaïs Fabriol se terminó de imprimir en Morrisville, NC, USA en enero de 2005. Se utilizaron para su composición tipografías Garamond de 10 y 12 puntos. La edición estuvo al cuidado de Carlos Adolfo Gutiérrez Vidal.